

O Elogio do compromisso

Autoridade e Negociação em Architectura

Argumentário . Caderno 1 de 3

Dissertação de Mestrado Integrado em Architectura

apresentada à Faculdade de Architectura da Universidade do Porto

sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

e a co-orientação dos Professores Kersten Geers e Andrea Zanderigo

Nuno Reis Pereira, Setembro de 2017

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990 por decisão do autor. As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.

O Elogio do compromisso
Autoridade e Negociação em Arquitectura

Argumentário . Caderno 1 de 3

à memória de Carolina Amélia de Sousa Pereira

agradecimentos

Agradeço, em particular, ao professor Paulo Providência pela sua enérgica orientação, a sua inteira disponibilidade e alegre passagem de testemunhos. Ao Kersten Geers, a lucidez. Ao Andrea Zanderigo, a empatia.

Esta dissertação tem um *shadow cabinet*: o Edgar Brito, o Paulo Ávila, o Antoine Prokos e a Omblin Heili. Qualquer contributo deste trabalho está em dívida para com estes amigos.

Aos professores da FAUP, em especial ao Alberto Lage, ao Joaquim Teixeira, ao Carlos Machado, à Madalena Pinto da Silva, à Graça Correia, ao Álvaro Domingues, ao Manuel Mendes, à Marta Oliveira e ao José Miguel Rodrigues. Aos professores da EPFL, em especial ao Roberto Gargiani, ao Philipp Schaerer, ao Nicola Braghieri, ao Christian Gilot, ao Eric Lapierre, ao Dries Rodet, ao Giovanni Piovene e à Jelena Pancevac.

A toda a equipa dos Herzog & de Meuron em Basel, em especial à Liliana, ao Alexander, à Adriana, ao Fabian e à Francisca.

Aos amigos: a Filipa, a Galvão, a Rita, o Calvete, o Afonso, o Pedro, a Lili, a Beatriz, a Alice, a Rita, o Ricardo, o Pedro, o Nuno, o Belo, o Francisco, o Diogo, o Tiago, o Bragança, o Elói, a Diana, a Fátima, a Paula, a Joana, o Gildas, o Kieron, a Garbo, a Caroline, a Evelin, o recente Grupo do Janelão, a AEFAUP.

Ao Louis e ao Lucien, familiares emprestados.

Agradeço, por último, aos meus pais, ao meu irmão e à minha irmã, pela paciência e o conforto para lá dos limites do razoável ao longo destes anos. A minha gratidão para com eles não é coisa que possa traduzir.

“173. *Ser profundo e parecer profundo* - Aquele que se sabe profundo esforça-se por ser claro; aquele que gostaria de parecer profundo à multidão esforça-se por ser obscuro. Porque a multidão acredita ser profundo tudo aquilo de que não pode ver o fundo. Tem tanto medo! Gosta tão pouco de se meter na água!”

NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, Guimarães Editores, Lisboa, 2000, original de 1882, p. 157-158

O Elogio do compromisso - resumo

O termo ‘compromisso’ é lugar-comum de todos grupos da comunidade de arquitectos. Dos activistas aos *starchitects*, dos teóricos aos burocratas tecnocráticos, todos o mobilizam para os seus fins. Este termo introduz uma qualidade pacificadora, capaz de permitir as aspirações de alguns e de acalmar as indignações de outros. A ideia de compromisso está em crise a partir do momento em que ganha uma aura de indefinição, tornando-se inútil em debate. Enquanto somatório de um processo de negociação entre várias partes, qualquer resultado de uma disputa está hoje em dia apto a receber o nome de compromisso. Num pleito, a parte que conquista o maior número de objectivos a que se predispôs exerceu a sua *autoridade* na contenda.

O arquitecto é *negociador* deste choque de *autoridades*, hierarquizando-as - em consciência ou não - através do projecto. Compreender a forma como estas se *derivam* e são mobilizadas passa por investigar a origem deste tipo de poder em arquitectura (II. Autoridade e as Narrativas), o modo como este é transmitido no tempo (III. Autoridade e Tradição) e o papel da separação de pólos de conhecimento na sua manutenção (IV. Autoridade e Constituição Moderna). A separação da *autoridade* da ideia *autor* (V. Autoridade e Autor) é a chave sintetizadora deste problema no processo de criação, capacitando-nos para escrutinar acontecimentos sob a lente do *compromisso*. Estes são organizados num Mapa Pessoal de Transgressões.

A Casa Burguesa do Porto é fruto de uma tradição liberal com vários séculos de experiências e na última década foi alvo de um tipo de re-apropriação que tem por base o nicho turístico que a cidade do Porto ainda conhece. O projecto para a reabilitação de uma destas casas será o nosso guia para o itinerário de estudo.

Esta dissertação tem como ambição desmesurada o resgate do compromisso para o debate útil em arquitectura, distinguindo-o da sua presente aura nebulosa. O elenco dos instrumentos que o novo compromisso oferece formulam uma lógica para a aproximação às circunstâncias através do desenho.

[fr] L'Éloge du compromis - résumé

Le terme “compromis” est un lieu commun de tous les groupes de la communauté d’architectes. Des activistes aux *starchitects*, des théoriciens aux bureaucrates technocratiques, tous l’utilisent à leurs fins. Ce terme introduit une fonction pacificatrice, rendant possibles les aspirations des uns et calmant les indignations des autres. L’idée de compromis se révèle en crise à partir du moment où cette aura d’indéfinition la rend inutile dans le débat. En tant qu’issue d’un processus de négociation entre différentes parties, n’importe quel résultat d’un démêlé est, de nos jours, apte à recevoir le nom de compromis. Dans un plaidoyer, la partie qui répond au plus grand nombre d’objectifs relativement à ceux qui étaient présumés, est celle qui a exercé son *autorité* dans la mêlée.

L’architecte est négociateur de ces affrontements d’*autorité*, les hiérarchisant - en conscience ou non - par le projet. Comprendre comment se déclinent et sont mobilisées ces parties passe par l’investigation de ce type de pouvoir en architecture (II. Autorités et les Narratives – *Autoridade e as Narrativas*), par la manière dont il est transmis dans le temps (III. Autorité et Tradition – *Autoridade e Tradição*) et par le rôle de la répartition des pôles du savoir dans sa maintenance (IV. Autorité et Constitution Moderne – *Autoridade e Constituição Moderna*). La séparation de l’autorité de l’idée d’auteur (V. Autorité et Auteur – *Autoridade e Constituição Moderna*) est la clé de synthèse de ce problème dans le processus de création, nous rendant capables d’examiner les faits sous la lentille du compromis. Ces derniers sont organisés dans une Carte Personnelle de Transgressions (*Mapa Pessoal de Transgressões*).

La Maison Bourgeoise de Porto est le fruit d’une tradition libérale, de plusieurs siècles d’expériences, et cette dernière décennie, l’objet d’une certaine réappropriation qui a pour base la niche touristique que Porto connaît jusqu’à présent. Le projet de réhabilitation d’une de ces maisons sera notre guide pour l’itinéraire d’étude.

Ce travail a comme ambition démesurée le sauvetage du compromis pour un débat utile en architecture, le distinguant de son actuelle aura brumeuse. La liste des instruments qu’offre le nouveau compromis énonce une logique pour l’approximation aux circonstances par le dessin.

[en] **The Praise of compromise - abstract**

The word ‘compromise’ is a common-place for all the groups that build up our architectural community. From activists to *starchitects*, from theoreticians to technocratic bureaucrats, all are keen to mobilize ‘compromise’ to their ends. This term introduces a certain aura of appeasement, compelling in itself to both allow for the aspirations of some and relieve the indignations of others. The idea of compromise is in crisis since this aura of ambiguity renders it useless in a debate. As an outcome of a process of negotiations between different parts, any result is able to be called a compromise nowadays. In an argument, the part achieving the largest number of goals is said to have enforced its *authority*.

The architect is *negotiator* of this shock of *authorities*, providing hierarchies through the project - whether he realizes it or not. The understanding of how these *authorities* are mobilized entails the investigation on the origins of this type of power in architecture (II. Authority and the Narratives - *Autoridade e as Narrativas*), the manner in which it is passed on through time (III. Authority and Tradition - *Autoridade e Tradição*) as well as the role of the clear estrangement of areas of knowledge in its maintenance (IV. Authority and the Modern Constitution - *Autoridade e Constituição Moderna*). The separation of *authority* from the idea of *author* (V. Authority and Author - *Autoridade e Autor*) provides a synthesis of this problem in the creation process, enabling us to scrutinize events under the standpoint of *compromise*. These are organized under a Personal Map of Transgressions (*Mapa Pessoal de Transgressões*).

The Porto Bourgeois House is the fallout of a liberal tradition with several centuries of experiences. In recent years, it has been the target of a kind of re-appropriation based on the economic miracle of tourism - a phenomena the city is still going through. The project of refurbishment of one of these houses will be our guide in this itinerary.

This dissertation has one disproportional (and rather naïve) ambition: retrieving compromise for a practical debate in architecture, distinguishing it from its current misty aura. The cast of instruments our new compromise provides assemble a logic of approach towards circumstance through design.

Nota de precisão semântica

Na Língua Portuguesa, o substantivo masculino “*Compromisso*” reúne dois grupos de significados que podem ou não estar implicados. São eles, sem hierarquia e de modo sumário: [1] Acordo realizado entre uma ou várias partes após uma disputa, tendo cada parte feito concessões e [2] Obrigação ou Promessa.¹

A tradução do substantivo “*Compromisso*” em Língua Inglesa produz dois vocábulos diferentes que por sorte correspondem aos dois grupos de significados supracitados. [1] “*Compromise*” e [2] “*Commitment*” são úteis para uma distinção definitiva das duas noções.²

Nesta dissertação, o primeiro significado (Acordo realizado entre uma ou várias partes após uma disputa, tendo cada parte feito concessões - ou “*Compromise*”) equivalerá à palavra “*Compromisso*”. Sempre que necessária a referência ao segundo significado (Obrigação, Promessa - “*Commitment*”) utilizaremos, na medida do razoável, o vocábulo “*Comprometimento*”.

1 *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, Livros Horizonte, Lisboa, 1989

2 *The Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford, 2010

Nota à organização do trabalho

A presente dissertação está dividida em três cadernos separados. As três partes são diferentes mas inextrincáveis umas das outras, complementando-se. Eis as regras do jogo:

O Caderno 1 [Argumentário] concentra as premissas da dissertação sobre a crise do compromisso através da Introdução (*O Insulto do Compromisso*), do Argumentário e das Considerações Finais (*O Elogio do compromisso*). É narrativo e foi escrito para ser entendido, primeiramente, de forma linear. O capítulo final funciona como uma conclusão de toda a dissertação e depende, necessariamente, da leitura completa do trabalho.

Os exemplos convocados para melhor esclarecer os argumentos são numerados e desenvolvidos de forma avulsa no Mapa Pessoal de Transgressões.

O Caderno 2 [Mapa Pessoal de Transgressões] concentra um manual de episódios (projectos, novelas), fáceis de consultar e de manusear. O conjunto dos casos de estudo é enquadrado em duas folhas A4, de forma a tornar os assuntos breves, simples e precisos. A primeira recebe um retrato gráfico (fotografia/desenho/documento) e a segunda um registo escrito.

Este manual de *transgressões* articula as premissas formuladas no Argumentário com os problemas de projecto da Casa Burguesa da Rua do Sol, 75, Porto, confrontando-os e seguindo-os. O Mapa de Pessoal de Transgressões organiza exemplos que,

oscilando entre o projecto e os argumentos, estruturam e tornam legível todo o trabalho. O lugar intermédio deste caderno pretende fazer dele o momento de síntese, verificação e teste dos argumentos apresentados. Se um caso de estudo é essencial para a compreensão do Argumentário, este fará imediatamente parte do Mapa. Se um outro informa e justifica decisões do projecto, este integrará o Mapa de igual forma.

O Caderno 3 [Projecto, livro de obras] ocupa uma posição paralela ao debate: acompanha-o, intersecta-o e não é a sua conclusão. Os problemas encontrados no processo de trabalho (através de desenhos, fotografias e documentos externos) alimentam a discussão do *Argumentário* através da mediação que o Mapa de Transgressões organiza. Ao invés de uma expressão vã dos argumentos da dissertação, o projecto assume um lugar de ponto de partida para provocações concretas.

Caderno 1 . Argumentário

Sumário

- 25 I. O Insulto do Compromisso
[0] O Compromisso é um espectáculo [1] Projecto e não-Projecto [2] O Compromisso está em crise
[3] A Casa Burguesa é capaz de nos salvar
- 33 II. Autoridade e as Narrativas
[0] *There is no alternative* para a Casa Burguesa [1] A definição e a solução da Autoridade segundo Platão
[2] O dogma do “Observacionismo” de Bacon [3] As *narrativas* que escrutinamos
- 65 III. Autoridade e Tradição
[0] As *Tradições* da Casa Burguesa [1] A *herança* da Tradição [2] A *escolha* da Tradição
[3] As preocupações que *escolhemos*
- 91 IV. Autoridade e a Constituição Moderna
[0] Em busca da Casa Burguesa Perdida [1] A Constituição Moderna - *Bomba de Ar* e *Leviathan*
[3] A Constituição Moderna na Arquitectura [4] A Casa Burguesa como Provocação
- 111 V. Autoridade e Autor
[1] A separação do Autor e da Autoridade [2] O Autor como Instaurador de “discursividades”
[3] *Transgressão* e Autor [4] *Discursividade* e Autoridade
- 131 VI. O Elogio do compromisso
[1] compromisso vs. fundamentalismo [2] O que tem o compromisso a dar?
[3] *De* Compromisso ou *do* compromisso [4] Humor - o sensível e o inteligível [5] Rua do Sol, número 75

I. O Insulto do Compromisso

O Compromisso é um espectáculo

O Compromisso precisa de um elogio? As posições de Compromisso são sempre tidas como as melhores e as mais satisfatórias. Chamamos-lhes a solução “*win-win*”, o “*meeting half way*”, o “ficar quites”, o “melhor para todos” ou eventualmente o “menor de dois males”. A ideia de compromisso em arquitectura é sobejamente popular.

A palavra “compromisso” surge como uma qualidade capaz de mitigar a indignação de uns e de autorizar as aspirações de outros. “Compromisso entre tradição e modernidade”¹, “Compromisso entre o novo e o existente”², “Compromisso entre opções formais e os custos globais”³, “Compromisso entre Sociedade e Criação Artística”⁴, “Compromisso com as Pessoas do Porto”, “Compromisso com a UNESCO”⁵, “Compromisso do arquitecto”⁶ ou “Compromisso social da arquitectura”⁷ são expressões que povoam tanto memórias descritivas de projectos de escritórios do *Starsystem* como conferências ou manifestos de arquitectura sustentável ou de activismo, alastrando-se oportunamente ao discurso político. Se os “Compromissos entre” parecem simular uma certa “síntese” de várias preocupações, os “compromissos com” e “de” apontam para um comprometimento moral com valores, construções ou grupos maiores.

Todavia, a crescente multiplicação destes “Compromissos entre”, “compromissos com” e “compromissos de” é proporcional à gradual indefinição e obscuridade do

termo. Alguém consegue definir o “compromisso entre tradição e modernidade” se este pode simultaneamente referir-se à cuidadosa ocultação de “modernos” electro-domésticos por azulejos com estampados motivos tradicionais, à difícil integração de novos programas numa malha urbana medieval ou à introdução de novos meios de transporte e a gestão patrimonial do mesmo contexto? O vago “Compromisso com as pessoas do Porto” é com todas as pessoas ou com algumas? Isto é, podemos escolher entre o comprometimento com os investidores imobiliários, arrendatários, desfavorecidos, médicos ou artistas? As respostas imprecisas a estas perguntas seguem de mão dada com a tónica de pacificação que o potencial retórico do termo “compromisso” exige.

Projecto e não-Projecto

No segundo sentido da palavra,⁸ o compromisso significa o resultado de uma negociação entre duas ou mais partes com interesses opostos ou divergentes. Estes interesses assumem *rapports* intermináveis: entre públicos ou privados, entre o estado e um ou mais proprietários, entre dois ou mais proprietários, entre dois ou mais estados, entre inquilinos e senhorios, e por aí adiante. As razões para a disputa são igualmente infundáveis e vão desde os recursos, o território, a economia, a ecologia até à sociedade, à tecnologia, à longevidade, à identidade ou ainda a afectividades.

O compromisso é extraído de um processo de negociação desta forma multifacetado. O seu (des)equilíbrio não é paritário e coincide com o peso de uma das partes interessadas. Diz-se então que a parte vencedora, isto é, a que conseguiu alcançar o maior número de objectivos a que se dispôs, exerceu a sua *autoridade* na contenda. No âmbito de uma negociação surgem agentes mediadores: em disputas judiciais, um juiz; entre querelas académicas, um professor; no governo de um país, um parlamento ou um presidente.

Em arquitectura, o agente mediador deste choque de *autoridades* é o arquitecto. Com o projecto, este articula e hierarquiza, por um lado, autoridades circunstanciais - a autoridade pública (vizinhança, planos directores, leis de ordenamento de território, etc.), a autoridade do cliente (o proprietário ou o estado), a autoridade da circunstância física (a topografia, o clima, a condição dos materiais) e sócio-cultural (a psique, os factores sócio-económicos e culturais) - e, por outro, as autoridades da disciplina (his-

tória, teoria e construção da arquitectura) e da sua própria obra através do desenho.

O compromisso de negociação (ou político), que não respeita à definição do processo projectual, mas antes a uma das suas componentes mais vastas - a circunstância - não é dissociável do compromisso de síntese, que é um compromisso interno ao processo projectual, inseparável de uma compreensão e posicionamento próprios perante a disciplina, feita pelo arquitecto em relação às autoridades da mesma. Assim, sem o projecto, o que chamamos de “compromisso” em arquitectura não é mais que um resultado do *laisser-faire* ou simplesmente o que aconteceu porque uma autoridade se sobrepôs a outra, qual selecção natural.

O Compromisso está em crise

“De facto, os direitos que os indivíduos possuem tanto sobre eles próprios como sobre as coisas só poderá ser determinado através do compromisso e de concessões mútuas, pois tudo o que é garantido a alguns é necessariamente cedido por outros.”⁹

O conceito de compromisso está em crise (e em confusão) pois já quer dizer muito pouco. Neste quadro de indefinição, o compromisso de concessões equilibradas das autoridades adquire o mesmo valor que o compromisso desequilibrado, em que o peso de uma autoridade se sobrepõe a outra sem que sejam aferidas as valias e os significados de cada uma.

Ademais, a mesma aura de indefinição do termo “compromisso” em arquitectura tornou-o inútil ao projecto. Se o compromisso se tornou num desfecho (num resultado a jusante de uma negociação frequentemente inexistente ou fictícia) em lugar de um processo (em que as autoridades são medidas e colocadas em relação) mais nos vale insultá-lo. Mas se a velha ideia de que “(...) o que é garantido a alguns é necessariamente cedido por outros” e se o arquitecto é ainda o mediador de muitos pleitos, talvez valha a pena uma última tentativa para resgatar o compromisso (e com ele a arquitectura) para um lugar de potência transformadora.

Esta dissertação tem a ingénua ambição de propor uma metodologia de projecto de arquitectura munida de instrumentos para o escrutínio das autoridades que o arquitecto negocia e coloca em relação. Estes instrumentos serão fundamentais para a

existência e sobrevivência do projecto do compromisso (como o único que o é projecto de facto). A primeira pista a seguir para a correcta colocação do problema virá da tentativa de escrutinar as forças, isto é, as *autoridades*, que intervêm no projecto. A Casa Burguesa, dada a sua longa evolução e a urgência de debate sobre os seus destinos mais recentes, será o nosso guia para a emancipação do compromisso, num itinerário projectual capaz de atizar e informar a reflexão.

A Casa Burguesa é capaz de nos salvar

A Casa Burguesa Portuense é a tipologia mais comum do centro histórico da cidade do Porto. O número de requerimentos para reabilitação de propriedades nesta área passou de 19 em 2006 para 1309 em 2016, segundo os dados da Porto Vivo - Sociedade de Reabilitação Urbana.¹⁰

Este conjunto de edifícios, que se repete centenas de vezes na cidade (esta repetição deriva num abundante catálogo de variações e re-proposições), chegou ao início do século XXI em profunda necessidade de recuperação, ao abandono, e incapaz de captar investimento.

Com a profusa vaga de interesse turístico que a cidade acolheu na última década, a casa burguesa encontrou o seu novo compromisso, que é na realidade uma transacção: sob a magnífica égide da reabilitação urbana, estas casas transformar-se-ão em estúdios e alojamento para turistas, escoando a população residente *ad longtemps* para a periferia (ou para fora) – este grupo não consegue pagar as actualizadas rendas e dispõe cada vez menos de programas públicos ou profissionais no centro da cidade. O tipo de estratégia levada a cabo em cada um destes projectos é repetido com frequência e parece saído de um mesmo algoritmo de linguagem de programação a cada novo *installment*. Neste novo quadro de reabilitação “*win-win*”, o compromisso entre turismo e reabilitação coincide com o comprometimento da cidade.

Este “compromisso” apaziguador – cujo conteúdo partilha da indefinição generalizada que a crise da ideia de compromisso instaurou, satirizada por *slogans* como “Compromisso com o Porto” – autoriza a que os interesses de alguns investidores imobiliários substituam a ideia de cidade diversa e plurifuncional pela de monofuncionalismo turístico de forma aparentemente inócua. O Compromisso desequilibrado não se traduz em qualidade de vida para a população autóctone nem em diversidade ou

complexidade arquitectónicas.

Redefinir a estratégia de cidade para a este conjunto de edificado a partir de uma unidade poderá ser uma hipótese para resgatar o compromisso dos escombros da sua crise e do instalar de novo – em pleno direito e dignidade – no discurso arquitectónico contemporâneo.

notas

- 1 não assinado (cm-porto.pt), *Palacete Araújo Porto vence Prémio Nacional de Reabilitação Urbana*, <http://www.cm-porto.pt/cultura/noticias?id=23517>, consultado em 06.07.2017
- 2 GLANCEY, Jonathan, *The greatest British art of all*, The Guardian, edição de 20 de Dezembro de 1995, disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-greatest-british-art-of-all-1526645.html>, consultado em 06.07.2017
- 3 MARQUES, Henrique, DINIS, Rui, (*Spaceworkers*), *About us*, disponível em <http://spaceworkers.pt/media.php>, consultado em 06.07.2017
- 4 *La Arquitectura Visionaria de Alejandro Aravena*, Cultura.21, Deutsche Welle, 2015, disponível em <http://www.dw.com/es/la-arquitectura-visionaria-de-alejandro-aravena/av-19291290>, consultado em 06.07.2017
- 5 *Porto “cumpru” compromisso assumido com UNESCO há 20 anos*, Agência Lusa, Jornal Observador, 5 de Dezembro de 2016, disponível em <http://observador.pt/2016/12/05/porto-cumpru-compromisso-assumido-com-unesco-ha-20-anos/>
- 6 HERZOG, Jacques, *La Parte y el Todo - The Piece and the Entirety*. in MATEO, Josep-Lluís (Ed.). *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Vol. No. 175, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1987, p. 10-17.
- 7 SEITZ, Max, “*El mundo inmobiliario me parece mediocre y mezquino*”, dice Alejandro Aravena, el chileno que ganó el “Nobel de arquitectura”, BBC Mundo, dia 21 de Abril de 2016, disponível em http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160418_cultura_chile_arquitectura_alejandro_aravena_premio_pritzker_ms, consultado em 06.07.2017
- 8 remetemos para a Nota de Precisão Semântica da p. 7
- 9 DURKHEIM, Emile, *The Division of Labour in Society*, Simon and Schuster, New York City, 1997, original de 1893
- 10 não assinado (porto.pt), *Reabilitação urbana no Porto disparou em três anos*, disponível em <http://www.porto.pt/noticias/reabilitacao-urbana-no-porto-disparou-em-tres-anos>, consultado a 20.04.2017

II. Autoridade e as Narrativas

0. *There is no alternative* para a Casa Burguesa

Para a população da cidade do Porto nos meados do século XIX, construir habitação era tarefa que não requeria arquitectos. As parcelas da cidade estavam divididas desde o século XVIII dos Almadas e as estruturas das casas já estava definida: escadas a meio, clarabóia, quatro ou cinco sobrados, salas para a rua, salas para o logradouro, o logradouro - ou o resto - atrás, a eventual cave. As quintas extra-muros que ainda não estavam parceladas copiaram a lógica existente (os lotes longos e estreitos apontados pelos Almadas ao longo dos eixos principais) e propagaram-se por toda a cidade. Bastava querer, encomendar, construir. Havia poucas dúvidas.

A intervenção nestas mesmas arquitecturas já no século XXI, no quadro de turistificação e de alojamento local que predomina na baixa da cidade do Porto, é unânime: as antigas divisões devem transformar-se em T0's, estúdios ou alojamento turístico. Há uma forma de intervenção em exercício corrente e partilhada pela maioria dos arquitectos que intervêm na cidade.

Estas duas narrativas acartam tanto virtudes como problemas. A fórmula mágica estabilizada no século XIX foi capaz de garantir um sistema fácil e exequível de cidade que para além de ser simples (todos os elementos construtivos foram estandardizados e sistematizados)¹ era muito coesa do ponto de vista do desenho, mas permitiu que os logradouros fossem esquecidos, transformados no espaço que sobrava (mais

ES GIBT KEINE ALTERNATIVE:



“Não há nenhuma alternativa”

Campanha de Peter Bonitz

tarde ocupado por habitação precária, saguões insalubres, indústrias ou armazéns industriais). Por seu lado, a fórmula encontrada no século XXI foi capaz de encontrar uma solução algorítmica e descomplicada para estas unidades - que para além de “reabilitar” o edificado em degradação é bastante rentável aos novos investidores privados - mas que abre caminho para o mono-funcionalismo turístico desta zona da cidade, desarmando a pouca população residente. Esta, incapaz de pagar as rendas actualizadas, vai sendo escoada para a periferia.

No século XIX, há uma maneira de construir e é a única que conhecemos. No século XXI, há uma maneira de reabilitar e é a nossa única salvação. Nestes dois momentos históricos deste vasto conjunto de edificado portuense, a frase de Herbert Spencer “*There is no Alternative*” (“não há nenhuma alternativa”) que Thatcher vaticinava para a economia de mercado paira no ar e o debate parece estar encerrado.

1. A definição e a solução da Autoridade segundo Platão

Platão é um personagem fundamental na historiografia do pensamento autoritário.² Não o será por a introduzir *ipsis verbis*, já que a cunhagem do termo e a primeira apropriação das próprias sugestões de Platão coube a Roma⁴. Interessar-nos-á, por agora, procurar a origem disciplinar para a investigação sobre a Autoridade no seu pensamento. Procurar esta origem na Filosofia não é uma escolha aleatória, pois toma como pressuposto a intuição de que o pensamento é a filiação da prática.

“A razão pela qual Platão queria que os filósofos se tornassem governantes da cidade assentava no conflito entre o filósofo e a *polis*, ou na hostilidade da *polis* em relação à filosofia, que provavelmente teria permanecido adormecida durante algum tempo até que demonstrasse a sua ameaça imediata à vida do filósofo no julgamento e execução de Sócrates. Politicamente, a filosofia de Platão demonstra a revolta da filosofia contra a *polis*. O filósofo anuncia a sua reivindicação para governar, não tanto para o bem da *polis* e da política (...) como para o bem da filosofia e da segurança do filósofo.”⁵

O efeito da morte de Sócrates na construção de uma ideia de autoridade constitui a base da primeira literatura sobre este assunto na cronologia do pensamento filosófico – que Platão redige. O julgamento e execução de Sócrates deixará claro, para um observador próximo como Platão, que a persuasão racional não é suficiente para o

T 01

exercício da autoridade num meio como a *polis* - o corpo de cidadãos. Este veredicto significa a derrota da persuasão - que pressupõe equidade e argumentação. Posto isto, torna-se necessário, em primeiro lugar, assegurar o “(...) bem da filosofia e da segurança do filósofo”⁶. As propostas de Platão para resolver este problema firmam-se na criação de uma nova figura de autoridade – a do *filósofo-rei* – que determina, desde logo, uma relação entre *governantes* e *governados*.

Esta distinção de classes está na base da construção platónica do tema. Ao elencar tipos de relações semelhantes à que procura para este novo binómio, Platão refere-se a casos como os do pastor com as suas ovelhas, do comandante de um navio e dos seus passageiros, do médico e do paciente ou do amo e do escravo. Trata-se de uma questão de *expertise* que comanda a confiança e que finalmente não requer *persuasão* (a via racional) nem *coerção* (a via violenta). Ao se separar a classe dos *governantes* da classe dos *governados* convocando o tipo de relações supracitadas, pretende-se ensaiar uma desigualdade natural entre os dois. Desta segregação bipolar decorre uma hierarquia que, pretensamente intrínseca, é reconhecida pelas duas partes. Este binómio será mais tarde complementado por Aristóteles, que propõe a “natureza” como a razão para o firmamento do governo através de relações entre o ancião e o jovem, em que “(...) uns estão destinados a serem governados e outros a governarem”⁷.

O argumento da comparação, isto é, que radica o seu desempenho na analogia com exemplos como os anteriores é retórico e não parece ser suficiente. Por isto, Platão prepara um novo dispositivo de legitimação da classe dos *governantes*. Este novo dispositivo apaga a persuasão racional e a violência física como condições *sine qua non* para o seu sucesso.

“Bastante cedo na sua pesquisa, [Platão] terá descoberto que a verdade, nomeadamente as verdades que denominamos de evidentes por si mesmas, compele a mente e que esta coerção, apesar de não necessitar de violência para ser eficaz, é mais forte do que a persuasão e o argumento. (...) Na República, o problema é resolvido através de um mito conclusivo sobre recompensas e castigos no além da morte, um mito no qual Platão obviamente não acreditava nem desejava que os filósofos acreditassem.”⁸

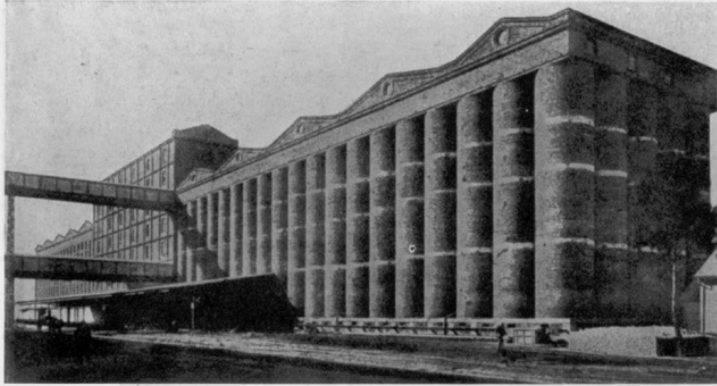
A ideia de *narrativa religiosa* como instrumento político é o aparato *check-mate* de Platão - para ele, “(...) a teologia era parte e parcela da «ciência política», e em específico a parte em que ensinava aos menos numerosos sobre como governar os mais numerosos”⁹. Isto é, ao tentar encontrar uma solução para a instauração de uma figura de autoridade na gestão dos *assuntos humanos* e esgrimindo a ideia de *filósofo-rei* como o governante ideal, Platão indica que uma “*fonte* ou *força* exterior” - que transcende os conteúdos da prática política - é capaz de legitimar uma autoridade. Como afirma Arendt, “(...) é sempre esta fonte, esta força exterior que transcende o domínio da política [neste caso os contos sobre cenários divinos], da qual as autoridades derivam a sua «autoridade», isto é, a sua legitimidade, e contra a qual o seu poder pode ser verificado.”¹⁰ Esta fonte é neste caso a ideia do divino, corporizada em contos que, fora do alcance do escrutínio das massas, se transfigura numa força “que não podemos ignorar em segurança”.

“(...) a multidão, arrebatada pelos contos irresponsáveis de poetas e contadores de histórias, pode ser persuadida a acreditar em quase tudo; os contos apropriados que trazem a verdade dos menos numerosos até à multidão são contos sobre recompensas e castigos após a morte; persuadir os cidadãos da existência do inferno irá fazê-los agir como se estes conhecessem a verdade.”⁸

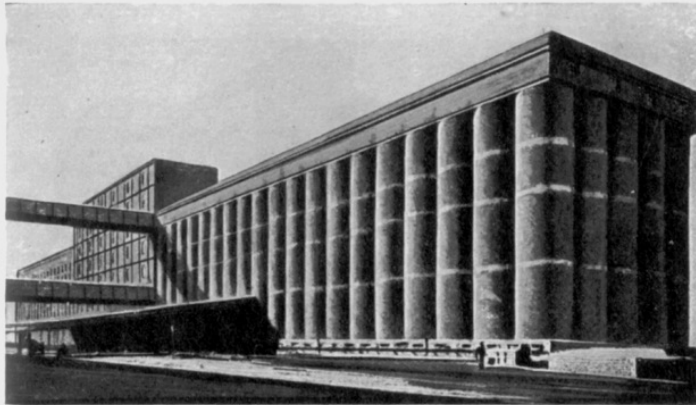
É por esta razão que o teor dos contos, para Platão, será necessariamente o de uma *narrativa* e não de um conceito: a título de exemplo, Arendt aponta a prevalência da *narrativa* cristã da ressurreição sobre a própria *ideia* da ressurreição. Os dados sobre esta sucessão de eventos - apresentados e assentes através de um formato histórico e com uma cronologia apesar de tudo precisa - não requerem persuasão nem estão sujeitos à dúvida. Assim, um conceito (como a ressurreição) é muito mais passível de dúvida do que uma narrativa *escrita* e *documentada* (nos evangelhos bíblicos, Jesus Cristo ergueu-se dos mortos ao fim de 3 dias).¹¹ A existência de uma *narrativa* é mais eficaz que o próprio conteúdo da *narrativa*.

“(...) Em Platão, estes [*contos*] são simplesmente um dispositivo engenhoso para forçar a obediência sobre aqueles que não são sujeitos ao imperioso poder da razão, sem fazer recurso efectivo da violência.”¹²

GETREIDESILO
BUNGE Y BORN



BUENOS AIRES



CANADIAN GRAIN STORES AND ELEVATORS

Will Hilder, *Form of Inquiry* (Cambridge MA: MIT Press, 2007).
for the Architectural Association School of Architecture, London.
(with special thanks to Ed Bennett)

Source: From Walter Gropius, *The Housing* (London: Faber and Faber, 1923).
Reprinted in *Architecture: From the Bauhaus to the Present* (New York: Oxford University Press, 1986).
Reprinted in *Architecture: From the Bauhaus to the Present* (New York: Oxford University Press, 1986).
Reprinted in *Architecture: From the Bauhaus to the Present* (New York: Oxford University Press, 1986).

Viagem do Silo para o Canadá
Walter Gropius e Le Corbusier

Hannah Arendt parece ser incisiva neste ponto em particular e dá indicações poderosas pelo tipo de nomenclatura que escolhe – em específico a de “conto” ou “narrativa”. Cuidamos, assim, que a força de uma *narrativa* será vigorosa num quadro de autoridade que assume a ignorância da classe dos *governados* em detrimento do poder do grupo dos *governantes*. Não é objectivo deste trabalho a proposta de interpretações destas acepções através juízos de valor, nem tão pouco moralistas. No entanto, a dominação das decisões feitas em nome da comunidade por algo que está fora do seu próprio domínio significa, na política, um sistema de poder baseado no predomínio da *contemplação* sobre o do *discurso* ou da *acção*.

Salientamos que esta relação autoritária é apresentada tendo em conta o estabelecimento de uma *autoridade* política, que para Platão é resolvido na separação entre *governantes* e *governados*, eliminando a dúvida e instrumentalizando uma *narrativa exterior* em que o escrutínio é tarefa impossível. Factos *exteriores* e convocáveis transformam-se numa *narrativa* que é um dispositivo capaz de forçar o poder. E mais do que dispositivo, em Platão lemos uma intencionalidade política no uso destas narrativas, na qual a noção de ignorância de uma classe de *governados* é deliberada e condição intrínseca.

De forma a encontrar a transposição do cenário platónico de *governantes* e *governados* para o interior da própria comunidade de arquitectos, propomos como exemplo a releitura da figura de Le Corbusier e das ambições de “*Vers une Architecture*”. Há razões convincentes para a escolha de Le Corbusier no ensaio desta passagem: esteve na frente de batalha pelo Movimento Moderno desde o início, conservou o estatuto de *Modern Master* até ao final da sua vida e foi capaz de fazer coincidir as viragens de uma parte desse movimento com as alternâncias da sua própria obra. Se Le Corbusier não for uma *autoridade* em Arquitectura, ninguém o é nem o foi.

Ao eleger paquetes, carros, silos e aviões, Le Corbusier foi capaz de opor à cultura arquitectónica académica e elitista instalada na comunidade dos arquitectos uma narrativa baseada no trabalho de engenheiros, supostamente guiados pelo funcionalismo e pela eficácia construtiva. Como repara Eric Lapierre, é o próprio Le Corbusier que desenha a sua *narrativa exterior*, ao eliminar frontões e telhados da fotografia de um silo que Walter Gropius tinha comparado ao “trabalho de antigos egípcios”.

T 02

“(…) Le Corbusier queria inventar este futuro [*da arquitectura*] e encontrar a sua justificação no trabalho de engenheiros. Mas como a sua fonte não era bruta e abstracta o suficiente, Le Corbusier redesenhou-a através da sua simplificação. Como resultado, o próprio desenha a cabana primitiva que era suposto justificar a sua própria posição arquitectónica. Ao tornar o silo mais abstracto e bruto, removeu os últimos vestígios da alta cultura do desenho original: a sua descrição do engenheiro que construiu os silos é inventada e idealizada, como se o engenheiro deste caso estivesse visivelmente em busca de alcançar beleza estética através do uso repetido de frontões ao longo da cobertura. Ele não era, de facto, inteiramente inocente, mas a alteração de Le Corbusier do seu projecto pretendia fazê-lo parecer como tal.”¹¹

Este Silo fictício, que traça uma narrativa arquitectónica convincente, é simultaneamente desenhado por Le Corbusier, abstrato e sobretudo *exterior*, isto é, fora do campo de debate da arquitectura de então - cujas preocupações eram as *Beaux-Arts* e seu academismo. Ademais, “*Vers une Architecture*” não apresenta dúvidas nem hipóteses, mas sim certezas e confianças numa nova arquitectura. Não nos interessa decidir se Le Corbusier pretendia ou não tomar os arquitectos académicos do início do século vinte como ignorantes, se este possuía uma agenda autoritária secreta, nem tão pouco se este conhecia o dispositivo *narrativo* de Platão. No entanto, o paralelismo entre as *narrativas* dos poetas e a *narrativa fabricada* dos silos, dos carros e dos aviões parece reunir alguma validade.

É evidente que o dispositivo da *narrativa exterior* não é uma novidade na arquitectura e Le Corbusier tem antecessores e sucessores. A relação de Palladio com os seus *Quatro Livros de Arquitectura*, ou ainda a reescrita da história de Nova Iorque por Koolhaas no seu “Manifesto Retroactivo” são disso exemplos.¹² As palavras de N. John Habraken sobre a relação entre os livros de Palladio, Le Corbusier e a ideia de definição da arquitectura são muito relevantes para a problemática das *narrativas exteriores*.

“A natureza inovadora da publicação de Palladio não foi perdida nos seus leitores. os *Quatro Livros de Arquitectura* vieram a ser vistos como o registo de uma *oeuvre* pessoal e, como tal, uma nova forma de definir arquitectura.

T 03

T 04

Ao longo do tempo, após muitos outros, também Le Corbusier seguiria o exemplo de Palladio, registando o seu próprio trabalho do século vinte. Na verdade, Le Corbusier tê-lo-á feito com uma vingança. Publicou os edifícios, mas também esboços e notas, observações e ideias. Novos volumes do seu registo em desenvolvimento apareceram a cada poucos anos. Estes reforçaram enormemente a percepção popular da arquitectura como a história de indivíduos talentosos e bem sucedidos. Mais do que nunca, ter o seu trabalho publicado - preferencialmente durante a vida do próprio, e incluindo esboços em guardanapos de *cocktail* - tornou-se na marca de chegada definidora: de admissão ao círculo interior daqueles que definem arquitectura.”¹³

Na primeira monografia do trabalho de um único arquitecto preparada para divulgação massiva (através de xilogravuras), Andrea Palladio prescinde de todo o contexto da *terraferma* da República de Veneza e da correspondência fiel com as versões construídas na representação dos seus edifícios, dispensas que dotam os desenhos de uma boa dose de abstracção (que é parente da abstracção do silo de Le Corbusier): tratam-se de projectos perfeitos e simétricos; a recepção deste livro é feita por arquitectos em qualquer lugar, actuando como uma *narrativa exterior*, capaz de credibilizar gerações inteiras de arquitectos no futuro.

“Tal era a absoluta autoridade do trabalho publicado de Palladio que durante séculos o mero acto de publicação emprestou credibilidade a gerações subsequentes de arquitectos.¹⁴ (...) Se, por fim, a arquitectura é o que os arquitectos fazem, também aqui foi o mestre arquitecto Palladio - sem dúvida involuntariamente - que chegou primeiro, na força do seu livro: antes da arquitectura Palladiana, nenhuma arquitectura tinha recebido o nome de um único profissional”.¹⁵

E se este debate sobre o papel das *narrativas* no interior da comunidade dos arquitectos compila vários cenários, valerá a pena perguntar se a arquitectura pode transformar-se numa *narrativa exterior* para derivar *autoridades* fora do debate arquitectónico. As intervenções de D. Manuel I, por exemplo (não só mas principalmente) em antigos edifícios poderão facilitar a reconsideração do valor narrativo da arquitectura até para o poder político. Sendo primo em primeiro grau do seu antecessor, D. João II, e tendo acompanhado de perto a turbulência da corte portuguesa nos anos anteriores à sua nomeação inesperada como herdeiro da coroa, D. Manuel I parece demonstrar

T 06



“Ai D. Afonso! Eu sei que só cá venho pedir fretes.”

Rasgão, Raquel Freire

uma certa insegurança em relação à sua legitimidade enquanto monarca. Esta insegurança traduz-se num programa global de inserção da sua figura em vários panoramas artísticos (através de cartas de Foral Renascentistas, do Livro das Horas e de Iluminuras Medievais) mas sobretudo no panorama arquitectónico. Esta inserção não é meramente cumulativa (construindo novos edifícios) mas também literal: através de um conjunto de intervenções no estilo *manuelino* (que D. Manuel conheceu enquanto era experimentado em Setúbal por Diogo Boitaca)¹⁶ em edifícios já existentes, cujas histórias fossem importantes e marcantes para história do país. A Charola Românica do Convento de Cristo é esventrada por uma nave, os túmulos dos primeiros Reis de Portugal são inteiramente refeitos, o Mosteiro dos Jerónimos replica a planta de San Julián de los Prados, a igreja mais significativa para os Reis das Astúrias, antecessores de todas as casas reais da Península Ibérica. Em D. Manuel encontramos uma relação estreita entre uma *autoridade* política e o seu uso intencional instrumental da arquitectura enquanto *narrativa exterior* convocável.

Por um lado, encontramos *narrativas* que encontram a sua constituição na relação entre a arquitectura e o poder - isto traduz-se na arquitectura enquanto instrumento de inauguração e propagação de uma *narrativa* (num mito) que serve de fundamento para uma *autoridade* (que a transcende). Por outro, surgem narrativas situadas no interior da própria disciplina - como as de Corbusier ou de Palladio - que correspondem ao esforço na construção de um novo paradigma quanto à prática e ao saber da arquitectura, como reflexos das primeiras.

Num encontro inscrito no programa *Fernando Távora - Figura Eminente U.Porto 2013*, organizado por Manuel Mendes na Fundação Instituto Marques da Silva, Pedro Bandeira estabelece uma ponte entre um artigo de António Guerreiro chamado *A cultura de direita* - definida “(...) como aquela que tem como modelo uma «máquina mitológica», um dispositivo que fabrica mitologemas, narrativas sobre o passado, fazendo dele “uma amálgama que se pode modelar. [ou] (...) recorrendo a Oswald Spengler, «a linguagem das ideias sem palavras»”¹⁷ - e Fernando Távora na sua relação com a figura do arquitecto e a transmissão do passado sobre forma de *herança* - que “não deixa de demonstrar uma visão romântica sobre (...) um valor de ordem moral e familiar, (...) na tentativa de entender o passado tentando de algum modo criar uma espécie de síntese capaz de ser depois transmitida”¹⁸.

Esta comparação traça paralelos relevantes sobre o interesse de um arquitecto próximo da Escola como Távora nas *narrativas* do passado, interesse que Manuel Mendes confirma ao dizer que “Távora bebe [um binómio entre dobra e saudade] 100% em Fernando Pessoa, a sua grande referência estruturante”¹⁹. Esta inclinação ganha clareza e correspondência com o dispositivo platónico em afirmações de Távora como “Siza é que é o grande realizador das grandes aventuras dos portugueses através do Camões, do Antero e do Pessoa”²⁰, capazes de reforçar e legitimar autoridades como a da “Escola do Porto”, num delicado processo de colagem de *narrativas* que esta “máquina mitológica” coloca à disposição. Repare-se que, neste caso, são *narrativas* não só exteriores a conteúdos arquitectónicos específicos (como em Le Corbusier ou em Palladio) que são convocadas, mas verdadeiras *narrativas* exteriores à própria disciplina ou à sua circunstância (poetas tornados heróis num exercício romântico e nostálgico).

Mas ao contrário das *narrativas* de Corbusier, de Palladio, de Koolhaas, de Távora ou de D. Manuel I, encontramos *narrativas exteriores* em arquitectura sem um proponente claro (ou uma *autoridade* definida) por detrás delas. O que dizer das ideias de *tipologia* e de *cabana primitiva*, de linguagem clássica, ou ainda dos casos de arquitecturas vernaculares? E a Casa Burguesa do Porto, cuja forma contemporânea conta com o contributo de mais de quatro séculos de experiências?

Será que o poder das narrativas requer sempre de uma classe de *governantes* e de *governados* para funcionar? E se sim, será que os *governantes* estão sempre plenamente conscientes das *narrativas* que sustentam a sua *autoridade*? Ou melhor ainda, será que uma *narrativa* consegue sustentar uma *autoridade* sem que não haja uma figura de *autoridade* claramente identificada ou presente de todo? O dogma do *Observacionismo* de Francis Bacon e a análise deste episódio por Karl Popper poderá responder a estas perguntas.

2. O dogma do “Observacionismo” de Bacon

“(…) a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos. Na nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos a pedir uma atribuição. Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos «literários» (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não

levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente. Pelo contrário, os textos que hoje chamaríamos científicos, versando a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, eram recebidos na Idade Média como portadores do valor de verdade apenas na condição de serem assinalados com o nome do autor. «Hipócrates disse», «Plínio conta» não eram, em rigor, fórmulas de um argumento de autoridade; eram indícios que assinalavam os discursos destinados a ser recebidos como provados. No século XVII ou no XVIII produziu-se um quiasma; começou-se a receber os discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou constantemente demonstrável; é a sua pertença a um conjunto sistemático que lhes confere garantias e não a referência ao indivíduo que os produziu. Apaga-se a função autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para baptizar um teorema, uma proposição um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, um síndrome patológico.»²¹

Neste extracto da conferência “*Qu’est-ce qu’un auteur?*” (“O que é um autor?”) proferida em 1969 no *Collège de France*, Michel Foucault identifica uma transição relevante sobre a forma como as teorias adquirem autoridade. Até aos séculos XVII e XVIII (mais precisamente, durante a idade média), a *autoridade* de uma fonte científica relacionava-se directamente com a ideia de *autor*. As obras de Ptolomeu (Matemática, Física, Astronomia, Geografia, entre outras), de Hipócrates (Medicina) ou de Plínio (História Natural) eram tidas como as fontes seguras (e incontestáveis) do conhecimento científico. Não é surpreendente que estas teorias tenham atingido tal estatuto de autoridade numa conjuntura política europeia em que a Igreja Católica e a sua Autoridade prosperavam, e que se prolongou durante sensivelmente um milénio. A Teoria Geocêntrica de Ptolomeu, por exemplo, era compatível com a Filosofia de Aristóteles²² (alguns dos seus escritos - como os tratados de *Metafísica* - funcionaram como *blueprints* da produção de teólogos cristãos medievais como Tomás de Aquino, que sancionavam a Filosofia Aristotélica) e com extractos de Salmos e outros textos bíblicos²⁴ (nunca de evangelhos), circunstâncias que a tornaram popular e reconhecida entre Teólogos e as Elites Religiosas da Europa até ao Renascimento.

O Renascimento (ponto de reconsideração de muito do conhecimento tradicional) e as Reformas Protestantes (momento em que a Igreja Católica Romana se viu confrontada com revisões à sua interpretação dos textos sagrados)²⁴ coincidem com o

aparecimento de teorias científicas que desafiaram directamente os preceitos de Ptolomeu, de Hipócrates ou de Plínio, entre outros, produzindo novas revisões e, conseqüentemente, novas “verdades” científicas.

Se o nome dos *autores* deixa de ser fundamental para a autoridade de uma teoria científica, de onde passarão as novas teorias científicas a derivar a sua autoridade? Foucault fornece uma pista importante nesse sentido ao indicar que o anonimato do texto científico (em que o nome do seu autor se restringe à nomenclatura prática do próprio texto - “A Lei de Kepler”, “a Teoria de Copérnico”, “o teorema de Torricelli”) é admissível se o conteúdo deste texto for “(...) uma verdade auto-estabelecida ou de novo demonstrável”²⁵.

Dois episódios deste período de consolidação da metodologia científica que perdurou até à actualidade merecem a nossa atenção neste ponto: [1] o Dogma “Observacionismo” de Bacon identificado por Karl Popper e [2] a invenção da Bomba de Ar de Boyle narrada por Bruno Latour (que visitaremos no capítulo IV).

“O homem, podemos afirmar, parece ser menos um animal racional do que um animal ideológico.

(...) Foi igualmente neste período [renascimento] que a expressão *deus sive natura* – que se poderá traduzir por «Deus, ou o que é equivalente, a Natureza» – foi casualmente utilizada pelo físico e filósofo Espinosa.”²⁶

Francis Bacon (1561-1626) não foi um cientista. É considerado no entanto “(...) o fundador do método moderno de indução e o pioneiro na tentativa de sistematização lógica do procedimento científico.”²⁷ No quadro de limitação da autoridade da igreja nos países protestantes do norte da Europa, Bacon inicia um movimento “religioso” ou “semi-religioso” na ciência. Neste movimento da qual Bacon é profeta, a vocação contemplativa em relação às escrituras encontra como novo objecto os fenómenos naturais, num processo de observação atenta que substitui o vocábulo “Deus” pelo da “Natureza” e, sobretudo, o determinismo teológico pelo determinismo científico. A Natureza é onnipotente, a Ciência Natural é onnisciente.³⁴

Tendo como pressupostos que é objectivo da ciência natural o estabelecimento preci-

so da Natureza das coisas e que a Natureza (tal como Deus) está em todas elas, Bacon vaticina que nos bastará observar as suas manifestações livremente, sem preconceitos (um termo que o próprio cria) para auferir conhecimento. Karl Popper atribuirá a esta acepção baconiana a denominação de dogma do “Observacionismo”.²⁸ Seria esta a solução para demarcar o seu novo método indutivo (que lançará, em certa medida, as bases do método científico) “da velha teologia e da filosofia metafísica”, que Bacon considerava como resultado de algumas conclusões que o próprio apurara: “*O homem é impaciente. Gosta de resultados rápidos. Por isso, tira conclusões precipitadas.*”²⁹ Como Popper resume em poucas palavras:

“Este é o método de Bacon de observação e indução. (...) a observação pura, sem mácula, é boa, e a observação pura não pode errar; a especulação e as teorias são más, e constituem a causa de todo o erro. Mais especificamente, fazem-nos ler mal o Livro da Natureza – ou seja, interpretar mal as nossas observações.”³⁰

Popper enumera algumas objecções a esta estratégia metodológica, que reproduzimos de forma sucinta: [1] não existe forma de purgar todos os preconceitos - isto porque apenas o avanço da ciência permite descartar hipóteses, ou seja, os preconceitos são irreconhecíveis *a priori*; [2] a máxima “Liberta-te do Preconceito!” poderá conduzir ao resultado pernicioso de se assumir o êxito após poucas tentativas, o que forçará um apego ainda mais forte aos preconceitos e dogmas, principalmente àqueles ainda não conhecidos; [3] uma mente purificada seria uma mente vazia; [4] operamos sempre com teorias (mais ou menos intuitivas), mesmo que disso não tenhamos consciência - por isso vale a pena discriminar cada uma delas o melhor possível, para que possamos ser críticos quando comparamos uma e outra; [5] não existe observação “pura”, tudo é interpretado à luz de uma ou outra teoria e [6], citando literalmente Popper, “Bacon estava ciente da tendência geral para interpretar os factos observados à luz de teorias e tinha uma consciência extrema dos perigos reais desta tendência. Verificou que, se interpretarmos os factos observados à luz de teorias preconcebidas ou «preconceitos», estamos sujeitos a confirmar e a fortalecer esses preconceitos através das nossas observações, sejam quais forem os factos reais. Assim, os preconceitos não nos deixam aprender com a experiência: formam uma barreira intransponível ao avanço da ciência por meio da observação e da experiência. A única fuga possível que Bacon conseguiu imaginar foi a proposta irrealizável de expurgar as nossas mentes de

todas as teorias e aderir a uma observação «pura».”³¹

No dogma do “Observacionismo” de Bacon, a aquisição de conhecimento científico não deve depender da sua condição de processo contínuo de hipóteses que se verificam mutuamente mas sim de um estado de observação asceta, perfeita, e *a priori*, cenário que Popper considera irrealizável. Ademais, a coexistência da crença da observação como única forma de avançar conhecimento científico com a impossibilidade de uma mente “limpa” de preconceitos é capaz de promover uma observação interpretada a uma verdade científica, ou um *matter-of-fact*. Num quadro de religiosidade da ciência (que explicamos antes), um destes *matters-of-fact* tem a capacidade de barrar o avanço da investigação científica, munindo-se dos mesmos contornos que Platão esboçara para a sua ideia de autoridade: “um conselho que não podemos ignorar com segurança” e que não requer persuasão nem violência.

O exemplo da autoridade das teorias de Isaac Newton (que Popper apontou) ilustra este problema com rigor: poucas foram as teorias científicas mais testadas, verificadas e confirmadas que a teoria da gravidade de Newton, que explicava os corpos celestes e a mecânica terrestre. Ao ser considerada como parte de um conjunto de informação acumulada a um ao corpo estático de conhecimentos, a teoria deu origem a uma autoridade na ciência capaz de limitar o trabalho de cientistas como Henri Poincaré - “que, estando muito perto de antecipar as conclusões que Einstein apresentaria na sua Teoria Especial da Relatividade, (...) acreditava não só na (...) veracidade [da teoria de Newton] – esta, é claro, era a crença de todos – mas também que era verdadeira por definição, e que portanto permaneceria a base imutável da física até ao fim da busca da verdade pelo homem. (...)”³³

“Os que entre vós são meus contemporâneos poderão estar recordados dos dias em que a religião secular da ciência [de Bacon] reclamava a autoridade total. Considerava-se que as hipóteses desempenhavam um papel na ciência, mas esse papel era heurístico e transitório: acreditava-se que a própria ciência era um corpo de conhecimento. Não consistia em hipóteses, mas em teorias provadas – teorias provadas como a de Newton.

(..)Este período de ciência autoritária passou, suponho, para sempre, devido à revolução einsteiniana. É interessante a este respeito notar que o próprio Einstein

não defendia que a sua teoria geral estivesse certa – embora acreditasse que era uma melhor aproximação da verdade do que a de Newton, e que outra aproximação ainda melhor e, claro, também a teoria correcta (se alguma vez for descoberta) teria, por sua vez, de conter a relatividade geral como aproximação. Por outras palavras, desde o início que Einstein foi claro quanto ao carácter essencialmente conjectural das suas teorias.”³⁴

O “Autoritarismo na Ciência” encontra parecenças com o dispositivo de Platão mas também diferenças. Se no caso de Platão há claramente uma figura que não deve acreditar em todos os momentos nas *narrativas exteriores* (e, como veremos no próximo capítulo, esta informação é transmissível), no dogma do *Observacionismo* de Bacon estamos perante um corpo de conhecimento estático de *teorias*, que por serem consideradas verdadeiras vão sendo substituídas, uma após outra, sem que ninguém as considere falsas, ou como as chama Popper, *hipotéticas*. A ideia de *narrativa exterior* não deve ser confundida com a de *teoria científica*. Identificável neste caso é uma narrativa base: a do *Observacionismo*, capaz de produzir uma autoridade cuja expressão é o domínio de certas teorias científicas, permutáveis até certo ponto, mas até Einstein sempre acumuláveis num corpo de conhecimento. Esta autoridade não pertence a um único indivíduo, ou grupo de indivíduos, sendo baseada unicamente numa postura que mimetiza a narrativa original. Da autoridade fornecida pelas *narrativas exteriores* passamos para a autoridade axiomática das *teorias antecessoras*. O que parece ser sempre comum entre o dispositivo de Platão (aplicável à autoridade política) e o dogma do Observacionismo de Bacon (aplicável à autoridade científica), revolve em torno da dificuldade de escrutinar a *narrativa* que as sustenta.

Antes de atentarmos nos “perigos” de uma transposição directa do problema de Bacon para a arquitectura, propomo-nos a fazê-la ingenuamente. À semelhança do que se passa no *Observacionismo* ou no dispositivo platónico, as *narrativas* em arquitectura parecem ser capazes de sustentar uma *autoridade* sem um proponente claro, oferecendo certezas efectivadas em quadros de produção. A confiança póstuma no parcelamento dos Almadas na cidade do Porto ou a forma generalizada de reabilitação da casa Burguesa no século XXI apontam casos de manutenção de *autoridades* apoiados em posturas *narrativas*. A prevalência destes “*There is no alternative*” é compatível com a ausência ou a grande distância de um agente decisor em obras de arquitectura, nas

T 07



Palais Garnier
Charles Garnier

quais um “*laissez-faireismo*” pode prosperar.

Um dos exemplos incontornáveis de uma *narrativa exterior* que prevaleceu em arquitectura foi e é sem dúvida a das formas do Classicismo. Uma linguagem inaugurada no período grego conseguiu tornar-se no paradigma de desenho de arquitectura em vários momentos separados temporalmente na história: em Roma, no renascimento, no barroco e nos revivalismos ecléticos, por exemplo. Sabemos que este é um problema multifacetado: os problemas da retórica de decoração serão mais tarde desenvolvidos.

Dado o carácter subjectivo (não-científico) da arquitectura que, só por si, já invalida qualquer verificação rigorosa das suas premissas (das suas narrativas), o processo para o desmantelamento de uma autoridade baseada em postulados anteriores é ainda mais difícil. Palladio convoca a autoridade dos antigos para a frente de batalha contra um modo de fazer e saber arquitectónicos dominantes – o gótico. Le Corbusier convoca um trabalho de engenheiros fictícios para criar a sua narrativa contra as *Beaux-Arts*. Estas eficazes demolições de autoridades da arquitectura, como vimos, têm tendência a reclamar autoridade para si mesmas, devolvendo-as de novo ao problema inicial que continua assim insanável.

Devemos dizer que a incursão demasiadamente douta neste domínio da filosofia da ciência acarreta alguns riscos. Por um lado, o texto de Karl Popper está incluído na obra “O mito do contexto” e o conjunto alargado da obra deste filósofo (da escola do Liberalismo Social) é frequentemente inserido nas bases de uma “cartilha” do neoliberalismo contemporâneo. Quando transposta directamente para o debate arquitectónico, a sua postura em relação ao contexto (moderna no sentido em que há teorias vencedoras e teorias vencidas, em que este corpo de conhecimento acumulado é atacado) pode traduzir-se em posições como a de Rem Koolhaas no texto “Bigness, or the problem of large”.

“Together, all these breaks with scale, with architectural composition, with tradition, with transparency, with ethics - imply the final, most radical break: BIGNESS is no longer part of any tissue. It exists; at most, it coexists. Its subtext is *fuck* context.”³⁴

O “fuck context” da “BIGNESS” empurra para limites radicais o problema da circunstância que precede e envolve qualquer arquitectura, autorizando praticamente tudo. Num brado enraivecido contra o contexto, colateralmente anexando a selvática condição neoliberal de mercado, muito poderá ser perdido. Talvez seja precisamente este tipo de *narrativa* de mercado a responsável pela possibilidade de transformar os centros históricos em lugares mono-funcionais, os desequilíbrios sociais em lugar-comum, a desigualdade em algo banal. Se o contexto, a ética e a tradição não interessam, a “BIGNESS” pode florescer. A *autoridade* da circunstância, que Koolhaas pretendeu derrubar, é substituída por uma nova, a *autoridade* do mercado. O nosso problema continua por resolver.

Mas voltemos a Bacon. Popper resolve o seu problema com o restabelecimento do papel da teoria como conjectura e hipótese provisória (abandonando a ideia de observação “pura” e expurgada de preconceitos) e através da inclusão de cenários capazes de refutar uma teoria no seio da sua redacção. Estes cenários devem constituir “testes rigorosos” ou “tentativas sérias” de refutar a teoria. A solução recebe o nome de critério de refutabilidade, testabilidade ou falsificabilidade.

O critério de refutabilidade - munido de tentativas sérias para dismantelar a teoria - coligado com o estatuto de hipótese conjectural que cada teoria deve guardar impreterivelmente - introduz, para além de um caminho para derrubar os obstáculos da Religião da Ciência ao progresso da própria Ciência, novos instrumentos para que as autoridades se tornem visíveis. A refutação da teoria da gravidade de Newton por Einstein demonstrou que só a visibilidade das teorias científicas (*autoridades*) como hipóteses tornou o seu escrutínio possível (isto é, das teorias que decorrem da investigação científica). Contudo, o autoritarismo que Popper celebra como destruído com a Teoria da Relatividade de Einstein (que o próprio nunca desconsiderou como conjectura) refere-se unicamente ao Autoritarismo na Ciência.

Será que a arquitectura dispõe de instrumentos equiparáveis para refutar as suas *narrativas*? Pode o critério de refutabilidade ter o mesmo potencial em arquitectura? Podemos considerar edifícios capazes de, nos seus limites, se considerarem como hipóteses, acautelando em si mesmos os cenários em que as suas premissas não sejam verdadeiras? Ou mais ainda, capazes de produzir instrumentos críticos em relação às *narrativas* do passado?

A *narrativa* de Bacon foi, como vimos, um impedimento ao avanço científico. Poucas *narrativas* arquitectónicas conseguirão preencher esta condição de obstáculo num grande número de casos como a da cabana primitiva. Trata-se de uma narrativa arquitectónica simétrica à de Bacon, com provas dadas de condicionamento do debate e da história da arquitectura.

A narrativa da cabana primitiva refere-se a um estado original imaginado e relativamente abstracto (que, independentemente dos diferentes entendimentos que esta foi tomando, nunca corresponde à minúcia das suas representações, tão precisas como as *narrativas* religiosas de Platão) e foi capaz de produzir construções ditas “primitivistas”, frequentemente baseadas numa retórica do “inteligível” e pouco ou nada do “sensível”. Um texto em que Giorgio Grassi revisita a ideia da Cabana Primitiva pode lançar alguma luz para o dispositivo que Karl Popper encontrou para a ciência na arquitectura. Ao se referir ao momento em que projectava em Atenas e à sua relação com o templo grego, apresenta-nos algumas pistas.

“(…), o templo grego ergue-se a meio da história, está lá para nos surpreender, para se fazer notar, pesado, fatal, inigualável, definitivo, adquirido para todo o tempo. Será esta a razão da sua fugacidade e, portanto, das suas impraticabilidade e inutilidade, pelo menos para mim? Foi assim no meu próprio trabalho em Atenas, com uma certa perplexidade e desencanto (precisamente a razão pela qual relacionei o templo grego à cabana primitiva, um enfase a evidenciar o seu incómodo).

Nisto sim, o templo grego, como a cabana primitiva (ainda se por razões opostas), me tinha feito ver toda a sua impossibilidade como modelo para aquele trabalho, isto é, de o informar, e a sua incapacidade para ser exemplo e medida para o projecto. Este mesmo era o templo grego que bem cedo seria reduzido a um reportório de formas banalizadas, um reportório de símbolos mudos para variados usos futuros. O que de resto é verificado pontualmente na história, primeiramente nos romanos, que de facto tinham outras ambições, e mais recentemente nos tantos neo-gregos espalhados um pouco por toda a parte (veja-se o caso de Von Klenze e companhia que, talvez por demasiado entusiasmo, deixaram a antiga Atenas irreconhecível no interior da cidade moderna).”³⁵



Vista Interior de Santiago de Peñalba

Grassi está a colocar uma nova dimensão à *narrativa* da cabana primitiva. Considerando o *templo grego* como algo “definitivo” e “adquirido para todo o tempo”, Grassi aponta o lado inútil da sua reutilização como modelo, reduzindo-o a um “repertório de formas, de símbolos silenciosos para vários usos futuros.” Assim, ensaia uma divisão entre quem utiliza este reportório em revivalismos emprestados (qual “comoção à priori”)³⁶ e quem o entende como uma referência “impraticável”. Neste pequeno episódio está patente a ideia de *interpretação* individual da história e da teoria. A refutação da *narrativa* da cabana primitiva por Grassi tem como guião o posicionamento que este faz perante a disciplina, e que se traduz em “não perder mais tempo com ela.”

T 05

Várias obras de Architectura foram capazes de se transfigurar em verdadeiros critérios de refutabilidade para as *narrativas exteriores*, convocadas do passado. A Architectura Moçárabe não se consegue decidir sobre qual cultura escolher: por um lado, a tradição asturiana que continuava a basílica do paleocristão, por outro, as ideias espaciais da architectura dos mouros do sul da península. Em ambos os casos, as duas culturas são elas próprias fusões de outras “narrativas”, constituindo receitas diferentes mas com ingredientes que variam e se repetem, levando a sistemas mais ou menos contrastantes. O cruzamento destas duas culturas, para além de criar uma architectura complexa, significativa e bela, é capaz de expor a condição *narrativa* das duas tradições, sem nunca rejeitar os seus contextos, as suas limitações e sem mimetismos de algum pecado original primitivo.

T 12

O mesmo princípio parece estar presente nas duas propostas de Schinkel para a *Friedrichswerdersche Kirche*: ao reservar a escolha do estilo em que a igreja devia ser construída ao príncipe da Prússia, o arquitecto revela uma indiferença em relação aos estilos para se concentrar em problemáticas espaciais.³⁷ Se esta indiferença não fosse suficiente, a forma irónica com que trata certas características do gótico (como a ideia gótica de verticalidade satirizada por contrafortes falsos e pequenos obeliscos pontiagudos sobre um telhado horizontal) expõe a condição de *narrativa exterior* que as duas gramáticas apresentadas representam. Por outro lado, a ideia de uma gramática arquitectónica comum, capaz de ligar toda architectura numa construção colectiva não foi descartada por arquitectos como Adolf Loos, que ainda assim declararam a importância da unidade da architectura ao longo do tempo, e dessa ordem que não

T 23



Friedrichswerdersche Kirche

Karl Friedrich Schinkel

deve ser desmantelada.³⁸

3. As narrativas que escrutinamos

A velha *narrativa* do lote almadino da casa burguesa do século XVIII, em que a propriedade é claramente desenhada por muros limitando um lote estreito, já foi tornada visível na Casa Burguesa da Rua do Sol através de uma entrada partilhada com as duas casas contíguas. Para além de permitir a poupança de espaço individual em favor de uma entrada comum, esta atitude inventiva deriva de forma colateral numa crítica ao regime de posse destas casas: o hábito liberal de propriedade individual de um terreno é desafiado por este percurso subversivo.³⁹ É uma decisão que só pudemos reforçar, tornando esta passagem na entrada para o novo edifício da Rua de São Luís.

T 14

O programa deste projecto tem como única variável inicial o pedido pelos clientes do Edifício da Casa Burguesa da Rua do Sol: o número de fogos deve garantir o lucro máximo possível através das oportunidades do presente mercado do arrendamento - alojamento local. A encomenda é informada pela consciência do valor do imóvel antes e pós reabilitação - que coloca em aberto a sua divisão em propriedade horizontal, alimentada pela *narrativa* da “galinha dos ovos de ouro” do turismo, reforçada pelas reabilitações a preços económicos que “por aí se fazem”. Nesta linha, um diagrama apresentado por uma agência imobiliária divide a casa burguesa em sete T0's e um T1. A avaliação da circunstância do mercado turístico portuense e a forma como este se encontra saturado por este tipo de tipologias, bem como os recentes desenvolvimentos políticos e debate público em torno de um controlo de cotas para o alojamento local, conseguiram sensibilizar os clientes a optar por três T2's, um T1's, um T0 e espaços de armazenamento comuns na cave.

T 20

É evidente que não nos é possível evitar o arrendamento destes edifícios como alojamento local para turistas, sobretudo em plataformas como o *Airbnb*, responsáveis pela propagação de um “vernacular planetário”. Este trabalho caberá, a nosso ver, à participação num debate público sobre a habitação que se alastre a níveis legislativos da cidade e do país. A escassa presença de arquitectos nos órgãos decisores políticos ou nas redacções de Planos Directores Municipais constituiu uma preocupação merecedora de uma dissertação própria.

T 24

Não obstante, o que podemos fazer sem dificuldade é trabalhar o edifício com base



em critérios de qualidade de vida para quem não está de visita, numa expectante preparação do futuro. É por esta razão que tratámos os espaços da casa burguesa, em primeiro lugar, como casas - pura e simplesmente. Esta decisão acarta preocupações elementares como [1] espaços de arrumação - uma dificuldade que estas casas contraíram quando deixaram de ser ocupadas por uma única família, colmatado com armazenamentos individuais no espaço sem iluminação natural da cave - ou [2] o valor das infra-estruturas - que na maioria das reabilitações recentes é cuidadosamente ocultado mas aqui colocado em relação com o espaço, através da dilatação para o interior da antiga “torre de casas de banho”, e do avançar da campânula de ventilação de fumos das cozinhas para lá da área do fogão. Estamos por agora pouco interessados em *narrativas* como as da “traça original” ou do minimalismo, isto é, na redução das especificidades (ou autenticidades) do lugar a produtos vendáveis, aos clichés mais convenientes ao *marketing*.

T 07

notas

¹ TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX - Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FAUP, Porto, 2004, p. 27

² “Plato and Aristotle were the most influential of all philosophers, ancient, medieval, or modern; and of the two, it was Plato who had the greater effect upon subsequent ages. I say this for two reasons: first, that Aristotle himself is an outcome of Plato; second, that Christian theology and philosophy, at any rate until the thirteenth century, was much more Platonic than Aristotelian. It is necessary therefore, in a history of philosophic thought, to treat Plato, and to a lesser degree Aristotle, more fully than any of their predecessors or successors.” in RUSSEL, Bertrand, in *The History of Western Philosophy*, Simon & Schuster Inc, Nova Iorque, 1972, original de 1945, p. 104

³ ARENDT, Hannah *What is Authority?*, in *Authority*, C. Friedrich, ed., Harvard University Press, Cambridge MA, 1954, p. 12

⁴ *Idem*, p. 10

⁵ *Idem*, p. 10

⁶ *Idem*, p. 13

⁷ *Idem*, p. 10

⁸ *Idem*, p. 24

⁹ *Idem*, p. 23

¹⁰ “Não está aqui, mas ressuscitou. Lembrai-vos como vos falou, estando ainda na Galiléia, dizendo: Convém que o Filho do Homem seja entregue nas mãos de homens pecadores, e seja crucificado, e ao terceiro dia ressuscite. E lembraram-se das suas palavras.” in Lucas 24: 6-8, Novo Testamento, Bíblia

¹¹ LAPIERRE, Eric, in *San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013, p. 168

¹² Ao analisar a hipótese da presença ou não das *narrativas* enquanto instrumento autoritário no campo arquitectónico, não estamos de todo a produzir (por agora) juízos de valor de uma *autoridade* sobre outra. Isto é, estar ou não de acordo com a arquitectura para o qual Le Corbusier quis dirigir os arquitectos, com a versão da história de Nova Iorque pela mão de Koolhaas ou ainda simpatizar com esta ou aquela versão do Palazzo Valmarana Braga não nos interessará para já.

13 HABRACKEN, N. J. in *Palladio's Children*, Taylor and Francis, Thames, Oxfordshire, 2005, p. 7

14 *idem*, p. 8

15 *idem*, p. 9

16 DIAS, Pedro, *A Igreja de Jesus de Setúbal na evolução da Arquitectura Manuelina*, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987

17 GUERREIRO, António, *A cultura de Direita*, Jornal PÚBLICO, suplemento *Ípsilon* de 28 de Fevereiro de 2014

18 Proferido por Pedro Bandeira no sexto de uma série de sete encontros intitulados *Fernando Távora: Histórias de vida(s)*, Integrados no programa da Figura Eminente UPORTO 2013, a 10 de Março de 2014, organização de Manuel Mendes, uma colaboração entre a UPORTO, a FAUP e a FIMS. Disponível em <https://tv.up.pt/videos/uglrq1zs?type=audio>, consultado a 12.09.2017

19 Proferido por Manuel Mendes no mesmo encontro.

20 Fernando Távora citado por Manuel Mendes no mesmo encontro.

21 FOUCAULT, Michel, in *O que é um autor?*, Nova Vega, 2015, Lisboa é a reprodução da Conferência de 22 de Fevereiro de 1969 no Collège de France *Qu'est-ce qu'un auteur?*, p. 48-49

22 “(...) In most respects, he [Tomás de Aquino] follows Aristotle so closely that the Stagyrte has, among Catholics, almost the authority of one of the Fathers to criticize him in matters of pure philosophy has come to be thought almost impious. This was not always the case. In the time of Aquinas, the battle for Aristotle, still had to be fought. The influence of Aquinas secured the victory until the Renaissance; (...) Aquinas, unlike his predecessors, had a really competent knowledge of Aristotle. (...) He succeeded in persuading the Church that Aristotle's

system was to be preferred to Plato's as the basis of Christian philosophy (...)” in RUSSEL, Bertrand, *op. cit.*, p. 452-453

23 Salmos 104:5, 93:1, 96:10; Livro do Eclesiastes 1:5

24 “The results of the Reformation and Counter-Reformation, in the intellectual sphere, were at first wholly bad, but ultimately beneficial. The Thirty Years' War persuaded everybody that neither Protestants nor Catholics could be completely victorious; it became necessary to abandon the medieval hope of doctrinal unity, and this increased men's freedom to think for themselves, even about fundamentals. The diversity of creeds in different countries made it possible to escape persecution by living abroad. Disgust with theological warfare turned the attention of able men increasingly to secular learning, especially mathematics and science. These are among the reasons for the fact that while the sixteenth century, after the rise of Luther, is philosophically barren, the seventeenth contains the greatest names and marks the most notable advance since Greek times.” in RUSSEL, Bertrand, *op. cit.*, p. 524-525

25 FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 13

26 POPPER, Karl, in *O Mito do Contexto*, Edições 70, Lisboa, 2009, original de 1994, p. 109-110

27 RUSSEL, Bertrand, *op. cit.*, p. 541

28 As aspas em “*Observacionismo*” são aplicadas por Karl Popper - não parece ser objectivo de Popper atribuir qualquer conotação pejorativa, tratando-se de um novo termo na Filosofia da Ciência. POPPER, Karl, *op. cit.* p. 111

29 *idem*, p. 111

30 *idem*, p. 112

31 *idem*, p. 114

32 *idem*, p. 118

³³ *idem*, p. 119

³⁴ KOOLHAAS, Rem, *BIGNESS, or the problem of large* in “Três Textos Sobre a Cidade”, Editorial Gustavo Gili, 2010, original de 1995

³⁵ GRASSI, Giorgio, *Risposta a 7 domande sulla “Capanna primitiva”* in *San Rocco 08: What’s Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013, p. 193 - agradecimentos a José Miguel Rodrigues na tradução pela partilha do texto original em língua italiana

³⁶ ROSSI, Aldo, *I Quaderni Azzurri*, Vol. 1, Los Angeles, Getty Research Institute, 2000

³⁷ TAMBURELLI, Pier Paolo, in “Fake Gothic”, “San Rocco #07: Indifference”, Veneza, 2013 p. 175

³⁸ “A nossa educação baseia-se na formação clássica. Um arquitecto é um pedreiro que estudou latim. Contudo, os arquitectos modernos parecem ser esperantistas. O ensino do desenho deve partir do ornamento clássico. | O ensino clássico, apesar das diferenças de linguagem e das fronteiras, criou uma unidade na civilização ocidental. Renunciar a essa lição seria destruir a unidade (...)”. LOOS, Adolf, “Ornamento y Educacion”, in *Escritos II*, Madrid, El Croquis editorial, 1993, p. 217, citado por RODRIGUES, José Miguel em *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto, 2013, p. 171

³⁹ Esta dicotomia entre espaço do indivíduo e espaço da colectividade é um problema arquitectónico antigo, que interessou Walter Benjamin no aprofundamento da figura do *flâneur* de Charles Baudelaire para a sua metáfora da “perda da experiência”.

III. Autoridade e Tradição

0. As Tradições da Casa Burguesa do Porto

A evolução do que hoje conhecemos como Casa Burguesa do Porto é o resultado dos diferentes momentos que o edificado enfrentou ao longo da história da cidade.

Até ao final do século XVII, ainda se construía no núcleo medieval. Esta construção consistia sobretudo em casas de dois ou três pisos, com lotes irregulares ou regulares, mas pouco profundos (em que se verifica a “(...) ausência de logradouros ou de enxidos, assim designados nesta época”).¹ A ocupação destes edifícios é de carácter *polifuncional*, estando o rés-do-chão normalmente destinado ao comércio e os restantes pisos à habitação. O acesso para o primeiro piso era feito através de uma escada de tiro mais ou menos dissimulada no perímetro, sendo que os restantes seriam servidos por uma escada de dois lanços ao centro, dividindo as salas da frente das salas das traseiras. Como o coloca Joaquim José Lopes Teixeira:

“No que se refere à organização funcional da casa persiste a ideia medieval de habitar, existindo pouca ou nenhuma especialização na divisão dos seus espaços. A casa é fundamentalmente uma sala onde tudo se passa, não existindo o conceito de sala de estar, sala de jantar, quarto de dormir, etc. No mesmo compartimento, come-se, dorme-se e executam-se todos os trabalhos domésticos. Porém, a cozinha situa-se sempre no último piso, junto ao telhado, por razões de segurança e funcionais, relacionadas com a exaustão dos fumos.”²



Vista Aérea da Zona da Batalha e Rio Douro

Porto, Portugal

O século XVIII leva este edifício para fora das muralhas, sendo marcado pela construção de arruamentos direitos e organizados com base em planos racionalistas de 1762 (por exemplo a Rua do Almada) - acompanhada pela divisão dos terrenos em lotes mais largos e regulares (*globalistas*) - e ainda pela ideia de desenho conjunto dos alçados das ruas. Esta forma de estabelecimento de um desenho coeso das fachadas é comprovada, já no século XIX, no tipo de pedidos de licenciamento que encontrados nos Arquivos Municipais da Casa do Infante, em que a “planta” da casa entregue em folhas desenhadas representa na realidade um alçado das casas para a rua. Para além desta preocupação de desenho, depreendemos uma outra tendência: as casas devem ser construídas à face da rua. A ideia de alargamento do espaço público na frente da casa não faz parte da Casa Burguesa Portuense.

O século XIX aporta também a obrigatoriedade da construção de instalações sanitárias no alçado tardoz, que no caso das casas anteriores é adossada ao edifício. Este acrescento, apesar dos óbvios problemas de coerência de desenho com a fachada existente não serem totalmente resolvidos, passa a fazer parte das novas casas da mesma forma, como se estivéssemos perante de uma grosseira, mas secundária, acumulação (salientamos, por exemplo, o modo como a alvenaria das casas - produzidas maioritariamente *a priori* e fora do estaleiro das obras - absorve este acrescento enquanto é mantido, relativamente imaculado, o desenho das fachadas do Século XVIII). Este episódio concede-nos a oportunidade de referir a vasta standardização dos elementos construtivos da Casa Burguesa, que passam a proliferar numa cidade inteira: todas as portas, as portadas, as caixilharias, as vigas, a alvenaria, os tabiques, as sancas, os algerozes, as telhas, as clarabóias, etc., são repetidos e proporcionam um catálogo diverso, mas fechado, para a construção de toda a cidade.

Este período introduz ainda a ideia de edifícios puramente habitacionais, que passam a fazer parte do catálogo de edifícios polifuncionais dos séculos anteriores. A ideia de mono-funcionalismo, que neste caso se traduz em habitação, levanta o problema de quem habita nestas casas: por vezes, é uma família inteira, ocupando os criados os últimos pisos, por outras, as casas são sub-alugadas a várias famílias, que residem em vários pisos ou numa única sala. A esta divisão das casas corresponde uma ideia de hierarquia social, que passa a fazer parte de uma tradição da Casa Burguesa Portuense.



Ribeira - Casario

Teófilo Rego

O final do século XIX e século XX pouco acrescentam ao desenho das casas, mas capitalizam ao máximo um lugar que elas tinham preterido. O logradouro, que no início do século XIX era ocupado por hortas ou jardins pode daqui em diante acomodar vários programas: armazéns, fábricas ou ainda ilhas - habitação proletária precária. O sucesso deste último tipo propaga-se a parcelas inteiras, prescindindo em alguns casos da própria casa à face da rua.³ Já bem dentro no século XX, um relatório de 1934 realizado pela Inspeção Geral de Saúde do Porto refere-se às “apertadas e lúgubres casas do antigo Porto, cujas estreitas e escuras ruas não são mais do que ilhas em altura.”⁴

No início do século XXI, a proximidade deste conjunto de edificado ao Centro Histórico, combinada com o desenvolvimento de um mercado imobiliário alavancado na descoberta do Porto como destino turístico, encontra a última grande intervenção generalizada - isto é, aplicada e aplicável à maioria - das Casas Burguesas. Esta intervenção traduz-se de duas formas principais: [1] o *fachadismo*,⁵ que consiste de forma resumida na demolição de todo o edifício com exceção da fachada, situação que permite a captação de todo o género de programas para o seu interior e [2], a transformação das antigas divisões das casas burguesas (frente e traseiras) em apartamentos T0, ou estúdios, destinados a alojamento local (casas de férias). Não sendo incompatível com o primeiro, este segundo destino a dar às casas burguesas é capaz de substituir o *polifuncionalismo* que lhes era característico no passado por um *monofuncionalismo turístico*. Porque apesar de encontrarmos diferentes tipos de programas nas casas burguesas (cafés, restaurantes, lojas de *souvenirs*, alojamento local, bares, ou outros tipos mais aliciantes de *concept stores* ou *hipster lounges*), todos eles existem pelos (e tendem a ficar ao alcance exclusivo dos) turistas.

T 24

Por corresponderem a preocupações sucessivas ao longo do tempo, as alterações que compõe a Casa Burguesa Portuense que encontramos hoje parecem ter sido pragmáticas. Cada nova alteração anatómica foi capaz de contar com um conjunto alargado de experiências que a sustentam, baseados num grupo de *there is no alternative's* comuns. Assim, as *narrativas* da casa Burguesa têm à sua disposição um grande número de *antepassados* a cada nova modificação, e cada uma destas (quer se fale de instalações sanitárias no tardo, cozinhas no último piso, lotes mais largos, pés direitos mais altos, determinado pormenor de um rodapé ou de uma sanca, etc.) intensifica um

corpo linear de conhecimento prático sobre a construção da Casa Burguesa. Este “manual” encontra, no Porto, a invulgar faculdade de conseguir revisitar e actualizar os *antepassados* anteriores, já que as novas adendas são aplicáveis aos edifícios dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX.

T 07

O último grande acrescento a este corpo de *fatalidades* é contemporâneo. Através da transformação de todas as divisões possíveis da Casa Burguesa em apartamentos turísticos ou negócios relacionados, esta vem sendo encapada com *pladurs* preferencialmente brancos, invadida por verdadeiros baús *all-in-one* de “cozinha-casa-de-banho-armário-cama” arrumados junto à caixa de escadas e dotada de toda a mobilização material que estas soluções acarretam - que incluem, desde já, os montantes metálicos, o gesso cartonado *made in china* e infra-estrutura multiplicada as vezes que forem necessárias. Este tipo de intervenção já reúne um número de casos na cidade difícil de ignorar.

Poderemos falar da existência de uma *tradição* na Casa Burguesa do Porto? Se sim, em que consiste esta tradição? Uma forma de fazer *berdada*, fruto do testemunho de vários exemplos passados e de um igual número de confirmações, vulgo certezas? Fatalidades?

1. A herança da Tradição

Voltemos ao ponto em que deixámos o dispositivo das *Narrativas Exteriores* de Platão. O que aconteceu a seguir? Para Hannah Arendt, será na apropriação das ideias de Platão pelos Romanos que reside o sucesso e a duração do seu mandato político. Este sucesso encontra o seu expoente na tríade de *Religião, Tradição e Autoridade*. Mais do que uma arrumada formulação teórica, esta *autoríssima* trindade é operativa e eminentemente prática – ao ser aplicada, garantirá a durabilidade de um sistema de autoridade que não recorrerá à persuasão nem à violência.

Como sabemos, o dispositivo *religioso* (*narrativas* “irresponsáveis”) cumpre-se como um instrumento político e utilitário – faz uso de *contos* sobre recompensas e castigos para lá da morte que se tratam, na essência, de *narrativas exteriores* às áreas de exercício de poder. Para Arendt, a ideia de *tradição* em Roma está relacionada com a história dos momentos de fundação e da transformação destas histórias em narrativas. Os Romanos entenderam que a ideia do momento de fundação ultrapassa questões ro-

mânticas como a identidade ou o de pertença para se tornar numa lenda convocável e à disposição - as narrativas da fundação e da memória podem ser repetidas *ad infinitum* na expansão progressiva do império em cada casa. Arendt destaca os deuses que, certamente mais estimados, adornam de forma sistemática altares domésticos ou fóruns de novas cidades: Janus, o deus da Fundação, e Minerva, a divindade da memória e do conhecimento.⁶

É de relevo salientar que, “(...) ao contrário do conceito de crescimento em que se cresce para o futuro, os Romanos sentiam que o crescimento é direccionado para o passado.”⁷ “É neste contexto primariamente político que o passado foi santificado através da tradição. A tradição preservava o passado através da sua passagem de uma geração para a seguinte do testemunho dos antepassados, que tinham testemunhado e criado a fundação sagrada em primeiro lugar e que depois o aumentaram através da sua autoridade através dos séculos. Enquanto esta tradição fosse ininterrupta, a autoridade seria inviolável.”⁸ Não nos parece inoportuno deduzir que o acesso ao crescimento, para Roma, era consumado através de uma noção de *tradição* que assim (através desta relação com o passado) concomita com a noção de *transmissão* da autoridade de antigos para novos. Esta autoridade aumenta, a cada novo culto ou celebração, a sua base de fundamentação: cada nova geração reforça a *autoridade* com mais *antepassados* que ‘assim’ acreditavam e ‘assim’ exerciam. A ideia de *tradição* pelos Romanos introduz a ideia de autoridade como algo derivado, enriquecido e ampliado a cada novo *antepassado*.

Em suma: Roma (*autoridade*) expande-se com base numa narrativa mitológica primordial (*religião*), que vai sendo confirmada a cada nova cidade e nova geração (*tradição*), com uma loba e os seus filhotes humanos. O funcionamento da *autoríssima* trindade é circular e ganha peso a cada nova iteração. É decoroso lembrar que o argumento religioso parece ter pouco que ver com os deuses escolhidos – já que o império absorvia os deuses locais – mas muito mais com a existência de uma narrativa fundacional, na qual a mera existência aparenta um considerável predomínio sobre o conteúdo.

Sincronicamente, o dogma do “Observacionismo” de Bacon partilha a ideia de *Tradição* de Roma. Para além de semelhanças porventura demasiado simplificadoras como a “religiosidade” das *narrativas*, duas características são mútuas: por um lado, [1] a existência objectiva de um Corpo de “verdades” (conhecimento, poder) acumulável

e composto por certezas e por outro, [2] relacionado com o primeiro, o papel da permutabilidade das narrativas e dos antepassados na sobrevivência imaculada da autoridade.

[1] Este corpo de “verdades” tem a enorme vantagem de ser considerado (passando ao pleonasmo) verdadeiro - e por isso seguro. É por esta razão que deve ser *transmitido*, sem grandes adendas, à geração seguinte sob a forma de *herança*. O facto de consistir numa acumulação de narrativas e de confirmações confere uma certa *linearidade* aos componentes deste corpo. A principal objecção de Popper ao dogma Baconiano do “Observacionismo” deve ser a este propósito recordada: o apego a uma explicação considerada como verdadeira barra o avanço científico, sendo que a sua consideração como um corpo de conhecimento confirmado pelas gerações anteriores se inscreve neste problema que, de certa forma, é obscurantista (sobre este assunto, remetemos para o capítulo IV. *Autoridade e Constituição Moderna*). Evocamos novamente o caso de cientistas como Poincaré não anteciparem a Teoria da Relatividade por razão da sua confiança nas Teorias de Newton.

[2] Ademais, o número de *antepassados* (cientistas, filósofos, governantes, etc.) que confirmam uma dada Tradição transformam-na num imenso ‘*monstro autoritário*’, dificilmente contestável dada a sua antiguidade e confirmação (uma ideia que reúna um conjunto vasto de *antepassados* que o confirmem é muito mais credível que uma nova). Exemplarmente, as “convicções” científicas de Bacon foram cedo dadas como erradas e logo substituídas, tal como na adopção do Cristianismo como religião do Império Romano. Bacon foi, por exemplo, um opositor da hipótese heliocêntrica de Copérnico que viria a ser confirmada com as adendas de Kepler e de Newton. Ainda assim, a Religião da Ciência, “(...) a demarcação que traçou entre a nova ciência natural, por um lado, e a velha teologia e filosofia, por outro, (...)”,⁹ conseguiu perdurar durante pelo menos três séculos - tal como a “Santa Autoridade da Igreja”.¹⁰

Na ideia de *Tradição* Romana está implícita a sua consideração como algo a *herdar*, e a confiança neste ponto de vista depende da certeza da veracidade deste corpo de *matters-of-fact* acumuláveis (através dos antepassados).

Mas é assim este processo automático, confinado a rigorosos trâmites legais? O Conhecimento científico herdou um Corpo de Conhecimento ou um conjunto de

princípios comuns, como a teoria da Refutabilidade e o estatuto de Conjectura? A autoridade foi transmitida até hoje, ou foi perdida e conquistada? Herdar a *Tradição* em *Arquitectura* significa herdar *todos* os edifícios barrocos, modernos, neoclássicos, góticos, românicos, etc. e dispor deles como de bens ou propriedades?

T. S. Eliot aponta uma saída possível para este problema da *herança* e da sua relação com a *Tradição*, passando por uma proposta diferente de consideração da ideia de história e de lugar do artista através da lente da Poesia.

2. A escolha da Tradição

No curto e bem conhecido ensaio intitulado de *Tradição e Talento Individual*, T. S. Eliot considera como indissociáveis a *tradição* e a criação própria. Colocando o problema no plano prático da produção da poesia, alerta para a importância de uma comunidade de poetas mortos e da relação com o trabalho individual de um poeta.

“A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica. A necessidade com a qual se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; (...) Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra

de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo.”¹¹

Esta passagem demarca algumas diferenças entre a concepção da *Tradição* elencada por Eliot e aquela que encontramos em Roma e no dogma Baconiano, que enumeramos:

[1] À existência de um “*corpo de verdades*” que se acumulam linearmente e são transmitidas na sua totalidade, Eliot opõe uma “*ordem ideal*” que está completa (e assumidamente contingente) mas que está sujeita à introdução de novas obras, que alteram a *totalidade* da obra comum; esta diferença transporta a ideia de uma construção colectiva e constantemente aberta, em que a escolha de *o que é recordado e do que é esquecido*¹² é feita a cada obra - que por sua vez é alvo de reapreciação pelas gerações seguintes.

[2] À acumulação de antepassados que aumentam a base de fundamentação de uma autoridade de forma linear, é proposta uma postura muito mais radical de simultaneidade dos autores, situando-se o autor, “(...) para contraste e comparação, entre os mortos”. Este aspecto de sincronia está na base do Sentido Histórico que não é romantizado ou nostálgico, mas sim operativo. É quase como se o *antepassado* se tornasse num *contemporâneo*, como se uma hierarquia cronológica e familiar fosse substituída por uma comunidade de pares em fraternidade.

[3] Se na ordem de Roma e de Bacon a *Tradição servia a Autoridade* - isto é, garantia o seu predomínio através da repetição de iterações e da multiplicação de antepassados - a ideia de *Tradição* de Eliot é capaz de *escrutinar* a *Autoridade*, pois cada nova obra altera a totalidade do que foi dito (ainda que ligeiramente), podendo colocá-lo em causa. A diferença entre *servir* e *escrutinar* coincide com os dois modos de “acesso” à *Tradição*: é ela *herdada* ou é ela *obtida com árduo labor*? É nesta diferença que Eliot resolve o problema difícil do peso do passado e da expressão individual do autor recompondo a ordem existente.

N’O mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura - *Tradição Clássica e Movimento Moderno na arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, José Miguel Rodrigues ensaia uma transposição para a arquitectura desta ideia de *tradição*, diferente da de exclusiva trans-

missibilidade, que Eliot cauciona para a poesia.

Escolhemos destacar, em primeiro lugar, a distinção feita na introdução desta obra entre a ideia de *linguagem* e de *tradição*, a propósito do legado clássico. Escolhendo debater a ideia de *Tradição Clássica* e não outra, que o autor considera constituir “(...) um universo bastante mais restrito mas, simultaneamente também, bastante mais coeso, de que faz parte integrante o que habitualmente se designa como «a tradição»” e afastando-se da posição de John Summerson sobre o Classicismo, José Miguel Rodrigues demarca bastante cedo a diferença entre *herança* e *escolha*.

“Para Summerson, o clássico é sobretudo uma ‘linguagem’, isto é, uma forma de comunicar através de um conjunto de sinais que podem combinar-se segundo uma determinada ‘Ordem’ e, por isso, um edifício clássico tem sobretudo de evidenciar os elementos que compõe essa linguagem”.¹³

“Para nós, como se verá, o legado clássico resulta de uma ligação íntima entre a forma e a técnica com base numa mesma ideia de arquitectura e, assim, ao contrário de Summerson, a arquitectura do Movimento Moderno (não toda, mas uma parte dela) pode ser inscrita, como uma parte da arquitectura que a precede, numa mesma tradição clássica. Aqui reside a diferença fundamental entre a ideia de clássico como linguagem e a ideia de clássico, conforme propomos, como tradição (uma tradição por isso não exclusivamente formal)”¹⁴

Ainda sobre este ponto, clarifica que “(...) a possibilidade, hoje, de considerar uma arquitectura inscrita na tradição clássica é mais uma questão de princípios do que de incondicional adesão a um determinado mundo formal (...)” - situação que liberta não só os princípios mas as formas do interior desta *tradição* para um meio muito mais livre e aberto a redefinições.

A comparação das estruturas escolhidas pelos dois autores, isto é, a forma como cada um escolhe apresentar o legado clássico fornece pistas importantes para esta divisão: em *The Classical Language of Architecture*, Summerson segue uma ordem cronológica, começando nos *Fundamentos do Classicismo*, passando pela *Gramática da Antiguidade*, pela *Linguística do século XVI*, pela *Retórica do Barroco*, as *Luzes da Razão* e da *Arqueologia* chegando ao *Clássico na Modernidade*, num exercício de leitura desse legado através de

aspectos formais em arquitectos do Movimento Moderno, como Walter Gropius ou Auguste Perret. Summerson faz acompanhar a sua exposição de um Glossário de elementos da Arquitectura Clássica. Para si, a arquitectura clássica reconhece-se na referências às ordens antigas.

“Um edifício desprovido da roupagem associada à arquitectura clássica pode ainda, em virtude única das proporções, ser considerado como “clássico”? A meu ver devemos responder que não. (...) De facto, os traços essenciais da arquitectura – tal como são definidos pelos teóricos do Renascimento – encontram-se conscientemente ou inconscientemente expressos na arquitectura do mundo inteiro. Se temos então que ter em conta esses traços na nossa concepção de clássico, devemos também admitir que a arquitectura clássica propriamente dita só é reconhecível como tal nas referências, mesmo ténues ou residuais, que ela comporta às ‘ordens’ antigas. Estas alusões podem reduzir-se a uma canelura ou a uma saliência que sugere uma cornija, ou mesmo a uma disposição de janelas que evoca a relação do pedestal à coluna, da coluna ao entablamento. Certos edifícios modernos – particularmente os de Auguste Perret e dos seus imitadores – são clássicos dessa forma: são concebidos em materiais modernos mas num espírito clássico cuja marca surge através de sinais alusivos. No último capítulo terei mais a dizer sobre isto. Antes de tudo, é importante compreender a questão das ordens, das “Cinco Ordens de Arquitectura”. Toda a gente já ouviu falar das delas, mas o que são exactamente? Porque existem cinco e não quatro, ou dezasseis, ou trezentas e vinte e seis?”¹⁵

Por sua vez, n’*O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, José Miguel Rodrigues nomeia problemáticas presentes no legado clássico (os problemas da Decoração, da Escala e da Tradição), enquadra arquitectos que participaram neste debate através das suas obra e dos seus escritos (que são posicionados cronologicamente por mera coerência organizativa), terminando por relacionar os traços e preocupações dos arquitectos inscritos nesta *Tradição* (a economia de recursos, a ordem espacial e em especial a simetria, e a relação com a natureza). Se Summerson entende a relação dos arquitectos com o passado (este clássico, entenda-se) como uma questão de concordância formal, *herdada* sucessivamente ao longo do tempo, José Miguel Rodrigues posiciona o diálogo com o passado num plano de *escolha* de problemáticas arquitectónicas que se traduzem num conjunto de traços e de preocupações.

Assim, José Miguel Rodrigues responde à pergunta “o que é a *Tradição* em arquitec-

tura?” inventariando problemáticas e preocupações que interessam aos arquitectos da *tradição* e ao não declarar características formais, como Summerson. A ideia de Autoridade da *Tradição* é desafiada e as certezas da transmissão são substituídas pelas dúvidas da escolha. A uma forma de fazer arquitectura que obedece a cânones estáticos (que vão assim exercendo a sua *autoridade*) é oposta uma alternativa - a de grupo de trabalho que atravessa um período temporal muito alargado e que conta com os contributos de todos (estejam eles na acrópole de Atenas, numa propriedade agrícola do Veneto, numa colina de Montmartre, num clube de ténis em Leça da Palmeira ou nas suaves colinas Alentejanas) para enfrentar preocupações comuns. Se a *autoridade servida* perpetua uma arquitectura inscrita em cânones, a *autoridade escrutinada* abre espaço para uma construção colectiva.

T 05

T 27

A segunda visita de Le Corbusier à Villa Lante de Giulio Romano em 1911 é ilustrativa da relação deste arquitecto com o passado. Num dos esboços do jovem Le Corbusier desta Villa, percebemos que este não está interessado na Ordem Dórica das Colunas, nem na versão evocativa da *serliana* desenhada por Giulio Romano. Estas adquirem, na observação de Le Corbusier, uma grande abstracção. Esta abstracção poderá então acolher duas interpretações possíveis: ou tomamos o ponto de vista de Summerson, interpretando um jovem Le Corbusier interessado na depuração das ordens clássicas, ou escolhemos procurar as preocupações, que neste caso poderão estar implicadas com a relação de um espaço exterior com a paisagem e sobre o papel dos elementos estruturais (as colunas, os *pilotis*) nesta mediação. Aqui, a proposta de Giulio Romano não é vista como uma *autoridade* do passado, mas sim como uma resposta uma preocupação intemporal e mensurável.

T 11

O mesmo Giulio Romano projectou e construiu o *Palazzo del Te* em Mantua, cuja fachada Summerson classifica como “irracional e impressionista”, em que tudo parece “um pouco embaraçado, um pouco falso”¹⁶. Os seus elogios a esta obra ficam-se pela “expressividade do aparelho rústico”, pelo efeito das suas evocações poéticas em obras futuras e possivelmente no protesto contra as regras, que Summerson considera “arrogante”. Este protesto em relação às regras da arquitectura clássica (ao qual podemos associar, sem dificuldade, obras de Baldassare Peruzzi) foi e é relacionado com os ‘vícios’ da *Maneira*, pejorativamente conotados com a promoção individual dos respectivos autores. No *Palazzo del Te*, algumas pedras do entablamento parecem

T 21



Villa Lante
Giulio Romano

ter “descaído” em simetria; no *Palazzo Massimo alle Colonne*, o rusticado cobre toda a fachada que, para além de curvilínea, apresenta uma composição que desordena de forma arbitrária a composição canónica do classicismo.

A distância em relação às fontes primárias da linguagem do classicismo não significa a perda de alguma da sua legibilidade. O *mirhab* da antiga Mesquita de Mértola é uma ilustração oportuna desta possibilidade. Neste caso, as linhas da cornija, do friso e da arquitrave do pequeno nicho não eram mais do que *tradições* formais antigas, cuja retórica original já teria sido perdida. Talvez seja nessa condição que estas linhas são interrompidas e realinhadas, vertendo umas nas outras e formando “redemoinhos”. Podem os “protestos” assinados de Romano e de Peruzzi revelar uma preocupação em relação à *herança* das regras formais do classicismo, em parentesco com a modificação anónima dos arquitectos de Mértola? Pode a própria *tradição* como *herança* ter preocupado os arquitectos em sincronia? Se sim, um grau saudável de cepticismo poderia porventura continuar.

T 22

Um artigo de Jacques Lucan de 2016 recupera a ideia de *Maneirismo* na obra de Álvaro Siza, colocando a esfera de discussão no que Kenneth Frampton chamou de “Regionalismo Crítico” e tentando explicar as razões pelas quais a obra de Siza terá de ser colocada “para lá de todo o regionalismo (crítico)”.

“«Uma releitura inquieta das suas próprias fontes», que é também necessariamente «crítica», não será isto o que define a atitude de um artista maneirista?

Uma segunda característica maneirista reconhece o artista se observar fazer, prestar muita atenção à sua maneira, o que significa fazer recurso dos seus motivos, das figuras, dos dispositivos que lhe são singulares, que lhe pertencem e o distinguem dos outros. É claro, a arquitectura de Siza não é igual a nenhuma outra e reconhecível entre todas. Sendo sua matéria prima o espaço, baseando as suas escolhas também numa interpretação do contexto, ela presta-se pouco a auto-comentários, não se olha a si mesma, mas desenvolve cada projecto na sua especificidade. Este equilíbrio entre sofisticação crítica e liberdade de desenvolvimento é exactamente aquilo que suscitará a adesão a uma obra que se poderá dizer “indiscutível”. Ainda mais porque os meios postos na obra por Siza são tudo menos excepcionais ou espectaculares, o que sublinha de forma pertinente Bohigas quando fala da maneira



Habitação em Schilderswijk

Álvaro Siza

de projectar do arquitecto: «fá-lo através de esboços e perspectivas, no terreno, em mesas de café ou em pleno campo como um paisagista meticoloso.»¹⁷

Para Jacques Lucan, a especificidade da arquitectura de Siza não se prende com a “estratégia de resistência” do regionalismo crítico de Frampton, que tem como “(...) objectivo primordial «amortecer o impacto da civilização universal através de elementos emprestados indirectamente às particularidades próprias de cada lugar», particularidades que podem ser relativas ao contexto tanto físico como social, à disponibilidade de materiais locais”¹⁸. Lucan acrescenta ainda que Siza não tem como objectivo tomadas de posição teóricas demasiadamente afirmadas. Uma eventual *maneira* neste arquitecto tem como matéria o “espaço” e uma “interpretação do contexto”. Em poucas palavras: estamos perante preocupações ao invés de resistências vinculadas a uma reacção afirmada tanto ao “mito do progresso” como ao desejo de retorno a “formas pré-industriais.”

“Eu sou sensível ao ambiente onde trabalho. E também verifico que embora cada vez se aproximem os vários países na sua realização [da arquitectura], há diferenças sempre. Por exemplo, diferenças no avanço tecnológico, na capacidade de execução, de financiamento, etc. E, portanto, quando trabalho em Berlim, de certa maneira sou um ‘berlinês’ (...). Eu sinto. Estou muito sensível ao que é o ambiente e ao que é o meio de execução, ao que seria não natural, eventualmente exótico. Não é isso que eu quero, não quero levar a arquitectura portuguesa para a Alemanha. Se trabalho na Alemanha, estou a trabalhar na Alemanha, pronto.”¹⁹

A mesma dicotomia entre *herança* e *escolha* encontra paralelos no percurso de Eduardo de Souto de Moura, que Lucan afirma demonstrar a mesma “liberdade” e o mesmo “impacto universal”, salientando que os “(...) seus «valores» não corresponderão tão pouco à necessidade de uma regressão, mas bem pelo contrário a um desejo de abertura em direcção a mais universalidade.”²⁰ Quase que por encomenda para os argumentos deste capítulo, alguns autores descrevem os perigos de uma “souto-de-mourização”.²¹ Como aponta Nuno Grande, “(...) nos últimos anos, Eduardo deu-se conta do risco que uma possível «souto-de-mourização» da arquitectura portuguesa poderia acarretar, procurando contorná-lo de novo a partir do seu universo criativo.”²² A confirmarem-se as palavras de Nuno Grande, podemos imaginar que Souto de Moura está em plena consciência desta diferença.



Escola do Padrão, Casas no Pinheiro Manso, Casa Ricardo Pinto

Nuno Brandão Costa, Serôdio Furtado & Associados, Correia/Ragazzi Architectos

A ideia de abertura para mais universalidade (que fazemos equivaler a uma posição sincrónica e não totalitária) parece-nos estar relacionada em profundidade com uma “releitura inquieta das fontes” a cargo de cada arquitecto, num exercício em que o escape à “angústia da referência” está implicado de forma necessária com o seu enfrentar em concreto. No espaço contemporâneo da arquitectura em Portugal, o problema da “souto-de-mourização” poderá ser mais evidente que o da “sizificação”: apesar de a segunda recolher expressões visíveis no passado (anos 80 e anos 90) e não ser de todo negligenciável, talvez a linguagem de Eduardo Souto de Moura faça parte de uma memória “fresca”. Abstemo-nos de a considerar mais simples que a primeira, confessando que, de alguma forma, a supomos mais contida no que respeita à condição escultórica dos projectos (com as devidas excepções, a que se somam as experiências materiais e construtivas). Esta contenção poderá eventualmente tornar a analogia formal num processo muito mais diligente e, arriscaríamos, menos aberto a frustrações que um semelhante que tenha Álvaro Siza como fonte.

Tentar compreender e identificar os arquitectos que *herdam* e os arquitectos que *escolhem* talvez seja o ponto de partida para uma crítica de arquitectura das preocupações inteligíveis ao invés de uma das analogias fáceis.

03. As tradições que escolhemos

Como vimos, um dos traços mais evidentes de uma *tradição* da Casa Burguesa Portuguesa é a ideia de propriedade. O predomínio do espaço privado sobre o público tem uma tradução elementar : o preenchimento dos quarteirões até ao limite máximo do espaço público desenha uma muralha colectiva, “guardiã” do interior. A altura da moda (média das cérceas de cada casa num arruamento) ultrapassa a largura da rua com frequência. No quarteirão da Rua do Sol - Rua de São Luís, o caso não é diferente. Este é um dos motivos para que a correcção das proporções do antigo saguão seja da maior importância para o projecto em curso. A correcção de escala de um espaço que, não sendo totalmente público, o é em parte, representa a crítica possível à percepção do espaço da cidade como um todo. É uma preocupação que partilhamos com Andrea Palladio no respeito à “transgressão da amálgama” nos pátios dos Palazzos Valmarana e Porto: a atenção a problemas como a ventilação, a iluminação natural ou a ordem dos espaços não são incompatíveis com críticas para lá da interioridade.

T 26

T 25



Cortile.
Cour.

VICENZA - PALAZZO VALMARANA

43

The Courtyard.
Patio.

Pátio do Palazço Valmarana Braga

Andrea Palladio

É o problema deste novo pátio que nos devolve à *tradição* da Casa Burguesa, e desta vez no seu elogio (numa partilha de preocupações). Uma humilde “releitura inquieta” do dispositivo principal de organização dos espaços da casa permite que entendamos o novo jardim como uma das suas salas clássicas, limitada a sul pela escada de acesso aos novos apartamentos, na Rua de São Luís, e a norte pela casa original, da Rua do Sol. Voltaremos a este tema estruturante do projecto no próximo capítulo mas podemos confessar desde já uma intuição: esta intervenção parece reunir como *antepassados* quase todas as Casas Burguesas do Porto. Estes antepassados não têm para nós o peso da acumulação de *narrativas fundacionais*, mas a abundante lição da experiência de cada um, sem romantismos ou nostalgias.

T 16

notas

¹ TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX - Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FAUP, Porto, 2004, p. 24

² *idem*, p. 25

³ (...) Na sua forma mais simples, as ilhas consistiam em filas de pequenas casas de um só piso, construídas nos quintais das habitações da classe média, com acesso à rua somente através de estreitos corredores sob estas habitações burguesas, construídas à face da rua. Desenvolvimentos subsequentes fizeram evoluir este modelo, mas a forma básica das ilhas manteve-se inalterada”

TEIXEIRA, Manuel C. *Habitação Popular na Cidade Oitocentista - as ilhas do Porto*, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1996, p. 1

⁴ ANTAS, Azeredo e MONTERROSO, Manuel, *A salubridade Habitacional no Porto*, Inspeção Geral de Saúde do Porto, Imprensa Nacional, Lisboa, 1934

⁵ “Extinto o CRUARB, em 2003, a recuperação do centro histórico portuense passa a

ser assumida por uma nova entidade, a SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana (24 de Novembro de 2004) da Baixa do Porto. Um Porto Vivo, baseado numa lógica de incentivo ao investimento privado, ao imobiliário, e à consequente especulação, resultando em vários casos questionáveis de intervenção na malha consolidada, onde se a lógica de adição e construção com o construído, passa a um “fachadismo” pastiche, desvirtuando e ignorando a própria forma de como o Porto se fez cidade, sendo disso exemplo paradigmático o quarteirão das Cardosas”, in FARIA, António Pedro, *Cidade, Arquitectura e Política*, Dissertação de Mestrado Integrado, FAUP, Porto, 2015, p. 55

⁶ ARENDT, Hannah, *What is Authority?*, in *Authority*, C. Friedrich, ed., Harvard University Press, Cambridge MA, 1954, p. 18

⁷ *idem*, p. 19

⁸ *idem*, p. 18

⁹ POPPER, Karl, in *O Mito do Contexto*, Edições 70, Lisboa, 2009, original de 1994, p. 111

¹⁰ ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 21

¹¹ ELIOT, T. S. in *Tradição e Talento Individual*,

Guimarães Editores, Lisboa, 1997, p. 23

¹² TÁVORA, Fernando, in *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 2007, original de 1962

¹³ RODRIGUES, José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto, 2013, p. 17

¹⁴ *idem*, p. 21

¹⁵ SUMMERSON, John, in *Le Langage classique de l'architecture*, Editions L'Equerre, Paris, 1981, original de 1963, p. 9

¹⁶ SUMMERSON, John, *op. cit.*, p. 15

¹⁷ LUCAN, Jacques, *Au-delà de tout régionalisme (critique)*, in *Les Universalistes. 50 ans d'Architecture Portugaise*, Actes Sud, Paris, 2016 p. 30

¹⁸ FRAMPTON, Kenneth, citado por LUCAN, Jacques, *op. cit.*, p. 31

¹⁹ SIZA, Álvaro, no minuto 17 do documentário de DILTNEY, Iain, *Auf eine Zigarette mit Álvaro Siza*, Magnetfilm, Alemanha, 2016

²⁰ LUCAN, Jacques, *op. cit.*, p. 31

²¹ “Referimo-nos ao vocábulo soutomorização - neologismo dado a conhecer por Paulo Varela Gomes no seminário *Para que serve a arquitectura?* Neste encontro, Varela Gomes alertou para os eventuais perigos de uma soutomorização da paisagem, ou seja, de um perverso processo de proliferação pelo território português de projectos arquitectónicos similares às obras iniciais de Eduardo Souto Moura.”, BAÍA, Pedro, in *Autorismos*, Colecção Opúsculos, Dafne Editora, Porto, 2011, p. 13

²² GRANDE, Nuno, *Eduardo Mãos de Tesoura* in *Eduardo Souto de Moura*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2008, p. 7

IV. Autoridade e Constituição Moderna

0. Em busca da Casa Burguesa Perdida

A Casa Burguesa do Porto comporta uma dupla dicotomia. A parte edificada da sua parcela adquiriu um algoritmo de desenho muito preciso: o que estiver sob o telhado e atrás das paredes de alvenaria de pedra obedece a um conjunto limitado e exacto de soluções arquitectónicas (o acesso vertical a todos os pisos situa-se no centro, salas de uma frente para a rua ou para o logradouro, etc.); o que se situar fora da cobertura e da alvenaria é secundarizado (o desenho e os programas podem ser indiferentes, os tipos de cenário que proliferam podem ser ignorados). Em suma, se na parte edificada do lote construído da casa burguesa tudo está decidido, no seu logradouro tudo fica em aberto.

A permanência da população na evolução da Casa Burguesa do Porto também aponta para a sua natureza dúplice. As famílias proprietárias das casas foram sucessivamente passando para as periferias, num movimento que convém com a progressiva densificação do centro da cidade: das casas sem logradouro do interior amuralhado, a população burguesa muda-se primeiro para casas de lotes mais largos e com logradouros dos novos arruamentos (como a Rua do Almada ou mais tarde a Avenida Rodrigues de Freitas), arrendando as antigas à população mais pobre. O preenchimento destes últimos por armazéns, indústrias ou habitação precária coincide com o arrendamento das casas principais, dividindo-as em parcelas horizontais reduzidas gradualmente e mudando-se as famílias proprietárias para zonas menos densas, como a Boavista ou



Ilha em Campanhã

a Foz. É como se reconstruíssem a casa perdida repetidas vezes.

A divisão afirmada entre casa e o “resto”, na qual o desenho do edificado é alvo de todas as atenções da construção, transforma o logradouro numa verdadeira *sandbox* em que tudo é possível, na qual armazéns coexistem com fábricas, com habitação, com jardins, com hortas, etc. A fuga consecutiva da população para um outro lugar (*out there*) em que a casa burguesa seja de novo plausível deixa para trás as tentativas “falhadas” e “poluídas” que o tempo se encarregou de precarizar.

A ideia da casa burguesa como um ambiente imaculado, completo e fechado é apreciada e insistida em cada nova iteração. No entanto, cada nova feitura da Casa Burguesa pura e descontaminada - condição que nunca se realiza - envolve, na Casa Burguesa em si, um espaço para onde tudo se pode “deitar fora” (o logradouro), e na relação da população alargada com ela, a proliferação incontável de construções sem nome, comodamente ocultadas pelos alçados submetidos durante décadas à apreciação da Câmara Municipal.¹

E se a Casa Burguesa perdida nunca tiver existido?

1. A Constituição Moderna - Bomba de Ar e Leviathan

No seu livro “*Nous n’avons jamais été modernes*” (“Nós nunca fomos modernos”), Bruno Latour pretende demonstrar que a criação de pólos demarcados de natureza e de cultura ou de disciplinas de ciência e de sociedade resultaram na criação de uma categoria de estudiosos (os “modernos”) que ignoram a hibridez e a condição emaranhada do mundo.²

Para Latour, “ser moderno” consiste em aderir a uma concepção do mundo que assume um desenvolvimento linear através do tempo, em que há rupturas com o passado, vencedores e vencidos. Em oposição clara ao obscurantismo de um tempo anterior, os “modernos” praticam constantemente a *purificação* de cada disciplina, autonomizando-a, mas ignorando os processos de *tradução/ mediação* necessários à primeira, que se multiplicam por serem ignorados de forma simétrica. Tal como uma Constituição de um Estado formaliza uma separação de poderes, a “Constituição Moderna” divide claramente a Natureza e a Sociedade em ambientes de limpeza laboratorial, sem máculas ou mazelas.³ Esta distinção (processo de *purificação*), para Latour, é menos

eficaz na descrição da realidade do que o reconhecimento simultâneo de *híbridos* (processo de *tradução*). O episódio simultâneo da *Bomba de Ar* de Boyle e do *Leviathan* de Hobbes lançam as bases para a “Constituição Moderna”.

Sem tomar partido na disputa entre plenistas e vacuistas (uns defendendo que o vazio não existe, outros o contrário), Robert Boyle declara estar a tentar medir o peso do ar. O aparelho que ele desenvolve (o *air pump*, que traduzimos como *bomba de ar*) permite retirar o ar de um recipiente transparente (de grossas paredes de vidro) bem como introduzir e manipular uma série de amostras. Através de um sistema complexo de câmaras e comportas, torna-se possível criar um ambiente de vácuo. Este sistema foi realizável graças a um avanço considerável nas tecnologias laboratoriais (que o próprio Boyle facultou) e permitiu algumas experiências simples, como apagar velas ou sufocar animais, bem como algumas mais ambiciosas, como a do vácuo no interior do vácuo – colocando um tubo de Torricelli no interior do seu recipiente vazio.

Mas como são tiradas as conclusões sobre o que é observado no interior deste recipiente? Boyle faz uso de um *doxa* (um conjunto de testemunhas “credíveis” que produzem uma opinião comum). Ao invés de depender da “(...) lógica, matemática ou retórica [para aquisição de conhecimento], Boyle dependia de uma metáfora para-jurídica: testemunhas credíveis, de confiança e sinceras reunidas na cena da acção podem verificar a existência de um facto, o *matter-of-fact*, mesmo que não conheçam a sua verdadeira natureza. Boyle inventa assim o estilo empírico que ainda hoje utilizamos.”⁴

Latour afirma que Boyle não procurava a opinião destas testemunhas, mas sim a sua observação de um fenómeno produzido de forma artificial no espaço fechado e protegido do laboratório. A questão da veracidade destes factos não depende da sua lógica interna ou do pensamento indutivo, mas sim da sua observação pelo número de testemunhas num ambiente controlado. A conclusão é que “*Les faits sont faits*” (“os factos são fabricados”, como na expressão de Gaston Bachelard) no interior de um tubo. Passando para a comparação teológica: “Deus conhece as coisas porque as criou (...). Nós conhecemos a natureza dos factos porque os elaboramos em circunstâncias que controlamos perfeitamente. A fraqueza transforma-se em força, dado que limitamos o conhecimento à natureza instrumentalizada dos factos e que abandonamos a interpretação das causas. De novo, Boyle transforma uma fraqueza –

só produzimos *matters-of-fact* criados em laboratórios e que só tem valor local – numa vantagem decisiva: estes factos nunca serão modificados, independentemente do que possa acontecer em matéria de teoria, de metafísica, de religião, de política ou de lógica.”⁵

Boyle torna possível um cenário inédito e em coerência com a Religião da Ciência - a que Bacon profetizara. O interior do tubo de Boyle é estéril, imparcial e sobretudo reproduzível. Em qualquer lugar do planeta se podem recriar as mesmas condições de vácuo em que os mesmos fenómenos podem ser observados por qualquer público. As conclusões são as mesmas, e as testemunhas, necessárias às primeiras experiências, são reproduzidas a cada novo tubo num outro laboratório.⁶ Tais características são garantes da facticidade (da *matter-of-factness*) das observações auferidas, tornando-se difícil a colocação de dúvidas às conclusões retiradas.

Ademais, observação dos factos necessita de uma *bomba de ar* - um aparelho muito sofisticado e que à época já era *Big Science*⁷ - para realizar a purificação da natureza. Para além de isolar todas as condicionantes exteriores ao ambiente imaculado, a *bomba de ar* mobiliza agentes humanos para aspirar o ar e desenhar as comportas, em suma, para construir o lugar onde a natureza “fala por si”.

Paralelamente, o “*Leviathan*” é o soberano inserido numa construção de sociedade capaz resolver as disputas insanáveis dos homens no seu “estado de natureza” - a parábola de Hobbes para a instabilidade e a devastação da Guerra Civil Inglesa do século XVII. Esta construção implica a representação de todos os indivíduos na unidade da pessoa do Soberano.⁸

“Hobbes define um cidadão despido e calculista que constitui o Leviathan - um deus mortal, uma criatura artificial. De que depende o Leviathan? Do cálculo dos átomos humanos que leva ao contracto que decide sobre a composição irreversível da força de todos nas mãos de um só. Em que consiste esta força? Na autorização garantida por todos os cidadãos despidos a um único para falar em seu nome. Quem está a actuar quando o único actua? Estamos nós que delegamos definitivamente o nosso poder na sua pessoa. A República é uma criatura paradoxal artificial composta de cidadãos unidos somente pela autorização dada a um deles para os representar a todos. O Soberano fala em nome de si próprio ou em nome dos que lhe dão poder? Esta é uma questão insanável ao qual a filosofia política moder-



"An experiment on a bird in the Airpump"

Joseph Wright

na se vai agarrar indefinidamente. É de facto o Soberano quem fala, mas são os cidadãos a falar através dele. Ele torna-se no porta-voz, na persona, na personificação. Ele tradu-los: então pode traí-los. Eles dão-lhe poder: então podem depo-lo. O Leviathan é composto apenas por cidadãos, cálculos, acordos ou disputas. Em suma, ele é feito apenas por relações sociais. Ou melhor, graças a Hobbes e aos seus sucessores, estamos a começar a compreender o que se quer dizer com relações sociais, poderes, forças, sociedades.”⁹

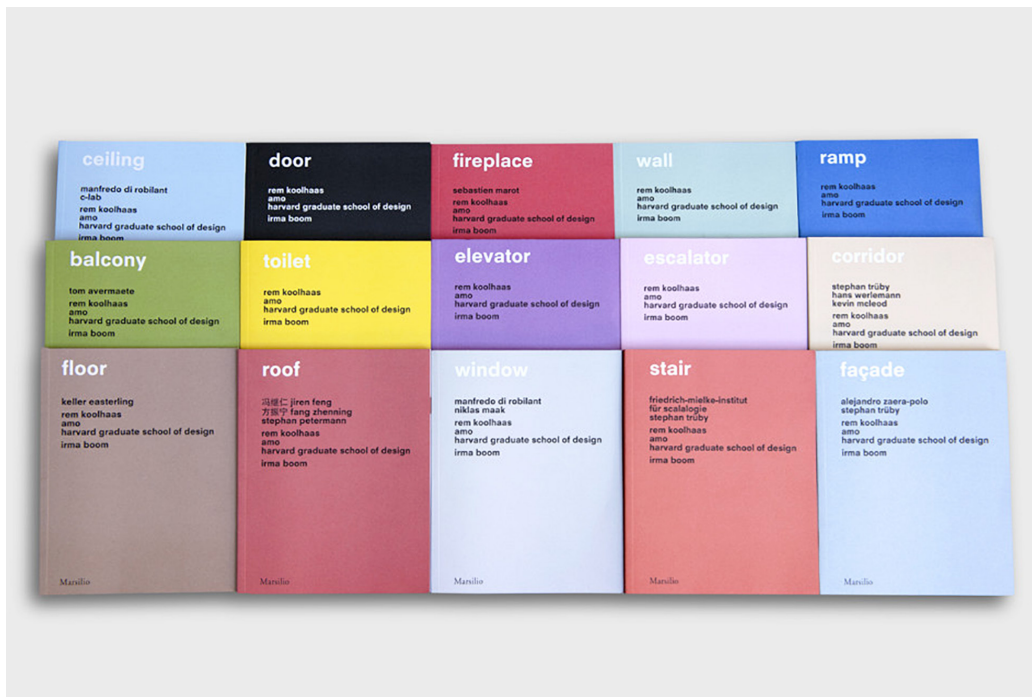
Na “Constituição Moderna”, o *Leviathan* e a *Bomba de Ar* são dispositivos de *mediação*. O primeiro é capaz de redigir a consciência sintética de uma organização social e o segundo está apto a descobrir a “natureza fabricada do laboratório”. No *Leviathan*, os seres humanos são representados através de uma entidade inserida numa organização construída que os ultrapassa; no Laboratório de Boyle, os objectos inanimados podem manifestar-se através de ambientes artificiais. Hobbes e os seus discípulos criam o vocabulário para tratar do poder (“representação”, “soberano”, “contracto”, “propriedade”, “cidadãos”). Boyle e os seus sucessores criam o repertório para abordar a natureza (“experiência”, “facto”, “prova”, “colegas”).

Ao redesenhar o silo da fotografia de Walter Gropius eliminando os frontões, Le Corbusier está a criar um cenário para que o seu discurso faça sentido. Devidamente limpa, a *narrativa* original da modernidade é mais eficaz quando o seu cenário é *purificado*. Quando os materiais para discussão são limitados, um caso complexo e ambíguo é transformado num exemplo imaculado e convocável. Quando Rem Koolhaas reescreve a história de Nova Iorque, publica os seus projectos segundo o critério da dimensão¹² ou reescreve o significado dos elementos tradicionais da arquitectura em numerosos fascículos para as nova gerações (a colecção *Elements*, que inclui revisitas aos termos *floor, wall, ceiling, roof, door, window, façade, balcony, corridor, fireplace, toilet, stair, escalator, elevator* e *ramp*)¹⁰ não está longe da operação de *purificação* de Le Corbusier. E quando Palladio elimina o contexto e a forma final dos seus edifícios na monografia dos seus projectos está a criar um reportório de arquitectura autónoma, separada e artificial. Como reparámos a propósito da relação da autoridade com as *narrativas*, “(...) a natureza inovadora da publicação de Palladio não foi perdida nos seus leitores. Os Quatro Livros de Arquitectura vieram a ser vistos como o registo de uma obra pessoal e, como tal, uma nova forma de definir arquitectura.”¹²

T 02

T 04

T 03



Elements

Rem Koolhaas

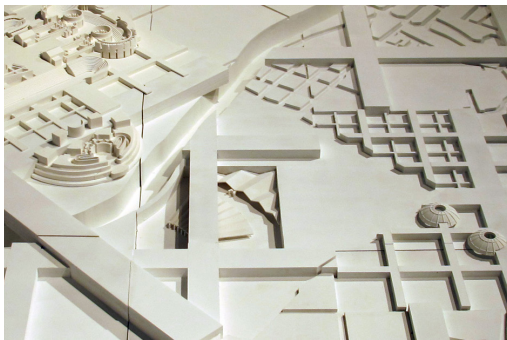
A *purificação* de temáticas ou discursos arquitectónicos em verdadeiras ‘placas de petri’ através da (simples) publicação é simultaneamente um gesto capaz de garantir autoridade, permitindo a “admissão ao círculo interior daqueles que definem arquitectura”¹³ e que declaram o que ela vai sendo. Ao mesmo tempo, estas operações têm um efeito colateral imprevisto: a proliferação silenciosa e ignorada de fábricas decoradas, de portas que também são janelas e ainda bancos, de casas para famílias do Venetto que nunca conseguiram pagar a construção total dos projectos ou ainda de casas burguesas transformadas em cenários de precariedade. Salientamos que esta curta enumeração não atribui valores de qualidade a nada, reconhece simplesmente o que o posicionamento “moderno” não consegue - ou escolhe não - incluir.

Na *theory of everything* de Latour, a crítica poderosa dos “modernos” robusteceu a constituição criando cada vez mais *bombas de ar* e *leviathans* para situações em que a purificação ainda não estava presente, afastando ainda mais os pólos da natureza e da cultura. Sendo apenas capaz de *purificar* objectos naturais, sociais e morais, a constituição moderna vira as costas aos processos de *mediação*, ignorando a proliferação incontável de ‘*quasi-objectos*’, os híbridos, que pairam entre os pólos da natureza, da cultura e da sociedade.

“Quando o único problema em causa era a emergência de algumas bombas de vácuo, estas ainda podiam ser classificadas sob duas classes: uma das leis naturais e outra das representações políticas; mas quando nos vemos ser invadidos por embriões congelados, sistemas *expert*, máquinas digitais, robôs equipados com sensores, milho híbrido, bases de dados, drogas psicotrópicas, baleias equipadas com radares sonoros, sintetizadores de genes, analistas de audiências, e assim por diante, quando os nossos jornais diários exibem todos estes monstros página após página, e quando nenhuma destas quimeras pode ser inserida adequadamente no lado dos objectos ou no lado dos sujeitos, ou mesmo entre os dois, algo tem que ser feito.”¹⁴

2. A Constituição Moderna na Arquitectura

Se a Constituição Moderna existir em Arquitectura esta terá, como acontece na separação entre Natureza e Cultura que Hobbes e Boyle fundaram e atribuíram a especialistas (“Aos cientistas a Natureza, aos políticos a Sociedade”), os seus próprios



Separação de Poderes

Antoine Prokos

agentes e os seus próprios dispositivos *mediadores* invisíveis, bem como áreas de conhecimento purificadas com expressão em concepções sobre o espaço limitadas pela sua própria *purificação*. Mas vamos por partes: primeiramente, procuraremos encontrar os pólos de discussão que estão divorciados bem como os que estão responsabilizados pela sua manutenção na comunidade de arquitectos; em segundo lugar, procuraremos entender qual será a tradução desta divisão de tarefas na relação do homem com o espaço e o território - nos seus *quasi-objects*.

No ensaio *The Tent*, Antoine Prokos satiriza uma separação de poderes na comunidade de arquitectos de hoje em dia em quatro categorias: [1]. *O Parlamento: Idiotas*¹⁵ *no espaço exterior* - ou os arquitectos carismáticos, em que os contactos, o marketing e o ego têm um lugar fundamental; estes arquitectos tem formas “altamente pessoais de fazer edifícios”, insistem em narrativas assentes em nebulosas “qualidades espaciais” mobilizadas para tudo justificar mas que, por fim, servem para vender “apartamentos, centros comerciais e espaço público” a investidores públicos e privados; [2] *O Poder executivo: a burocracia tecnocrática* - ou os técnicos da arquitectura, mais “interessados em falar de diagramas, *pie charts* e gráficos do que em plantas, crentes sinceros nos *smart-anything, geeks* da impressão 3D e ainda aqueles que acreditam que Norman Foster e Renzo Piano ainda fazem boa arquitectura hoje em dia (...). Incapazes de compreender a relatividade, os técnicos insistirão que os números de todos os outros não encaixam. Nas suas mãos, a arquitectura é uma versão sonhadora da engenharia, condenada e sem qualquer hipótese contra a verdadeira engenharia.”; [3] *o corpo Jurídico: Moralistas em togas negras* - ou um corpo alargado de teóricos e críticos da arquitectura, “geralmente, escritores e leitores muito inteligentes de textos”; “(...) este é o grupo que não recuperou do que supostamente mantinha a arquitectura coesa”, uma integridade formal traduzida num “(...) conjunto de princípios extraído de si própria e apenas explicáveis através de mesma”; [4] *o Lobby: a Greenpeace, ou os protestantes perante a polis com serras japonesas* - os activistas da arquitectura - ou os “*hippies*”, que consideram que “(...) os arquitectos [dos outros três grupos] são os maus por fazerem parte da arquitectura e não do ambiente vago, visto como algo da qual se pode fazer parte.” “Eles estão portanto obcecados com arquitectura vernacular e construção espontânea, entendidas como alternativas fundamentais para uma arquitectura ‘contra-cultura’ ou mesmo ‘contra-arquitectura’”.¹⁶

Cada um destes pólos está equipado de forma quase militar com as suas narrativas exteriores, suficientemente confirmadas para serem transmitidas e devidamente construídas ao abrigo da constituição moderna para que se ignorem mutuamente. Os primeiros abastam-se de monografias e de publicações. Os segundos erguem incessantemente o escudo inacessível da tecnologia e da técnica. Os terceiros evocam a ideia de uma arquitectura capaz de se justificar a si própria. Os quartos consideram-se os únicos preocupados com o mundo, os únicos eticamente legitimados para “fazer alguma coisa”.

T 07

Interessado na forma como a crise dos *subprimes* (2008) instaurou um “clima culpabilizante” que os arquitectos rapidamente interiorizaram, Pierre Chabard analisa, no artigo *Utilitas, Firmitas, Austeritas*, a importância do *less* na Arquitectura pelo menos desde que Mies van der Rohe cunhou a célebre premissa “*Less is more*”. A análise da retórica do *less* é particularmente afável à ideia de uma separação moderna em arquitectura. Se submetermos o *minimalismo*, por exemplo, ao ‘teste’ de Latour, identificamos a preferência e o favor pela limpeza a todo o custo (traduzido na obsessão das obras por si mesmas - “Os seus edifícios públicos não representam nada: só fazem referência a eles próprios”),¹⁷ a recusa da contaminação dos edifícios (ou dos móveis ou das obras de arte),¹⁸ e a proliferação de instrumentos cada vez mais complexos e custosos para a sua produção.

Através de uma análise alargada das formas que o *minimalismo* foi tomando nas mãos dos arquitectos, o principal objectivo do artigo de Chabard é o de revelar duas atitudes de “neo-fundamentalismo” contemporâneo em arquitectura que a ideia de *less* produziu - e que coincidem com dois dos corpos da Constituição Moderna na Arquitectura identificados antes.

A primeira refere-se ao corpo de teóricos e é descrita através do posicionamento do arquitecto, teórico e crítico de arquitectura contemporânea Pier Vittorio Aureli em relação ao tema. No *Less is enough* (2012), Aureli denuncia a “derrota dos arquitectos” perante o sistema capitalista desde o início da crise de 2008. Ao terem considerado e abraçado as restrições do mercado e os programas austeritários de controlo orçamental dos estados-providência como condições atractivas e estimulantes para o seu trabalho, os arquitectos renunciaram ao papel de reivindicação política e social da disciplina, entregando-se a uma espécie de *laissez-faire*. Chabard descreve a solução

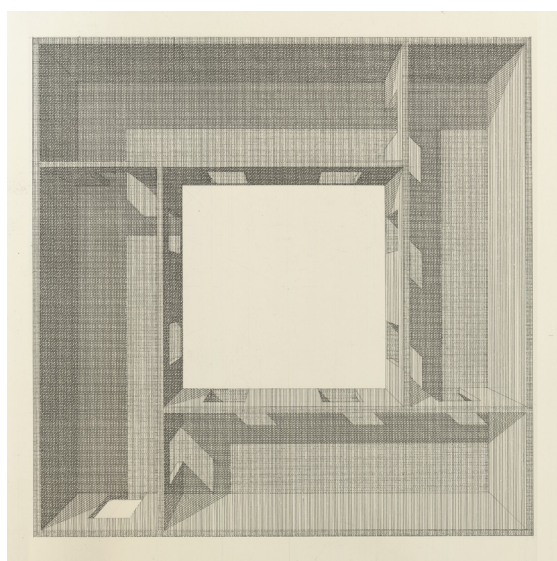
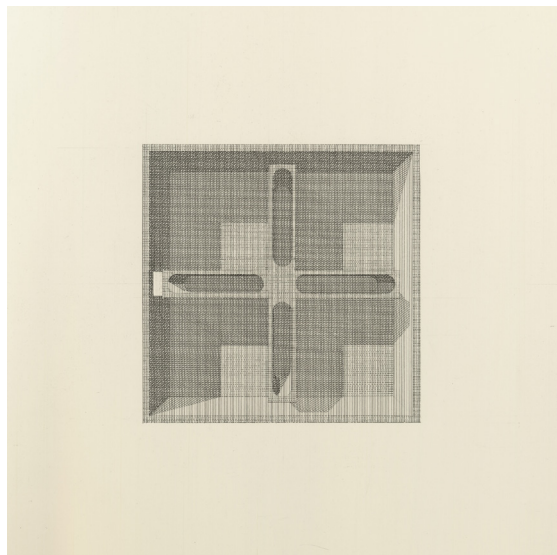
encontrada por Aureli para enfrentar este clima de subversão da arquitectura:

“O amor (ou a fé) absoluto(a) que Aureli alimenta relativamente à arquitectura leva-o a uma posição muito mais intransigente: a da retirada (...). O arquitecto sacrifica-se em nome da arquitectura, da ideia pura que tem dela; coloca-se deliberadamente fora do jogo comum, fecha-se nas suas próprias regras, impondo a sua própria ascese, para conjurar o encolhimento, o empobrecimento, a austeridade de que ele é vítima lá fora.”¹⁹

A segunda atitude de “neofundamentalismo” contemporâneo apontada por Chabard é a do grupo dos activistas, das *spatial agencies* de Jeremy Till²⁰, do activismo urbano, do “*socially oriented design*” ou do militantismo “eco-arquitectural”.²¹ Os agentes deste grupo são os grandes adeptos da arquitectura efémera, das instalações temporárias e da auto-construção. Notoriamente, as suas abordagens contam com o reconhecimento paulatino das últimas Bienais de Veneza²² ou ainda do Júri do prémio Pritzker.²³

“De um lado, a introversão da disciplina, do outro, a sua passagem a um activismo mais aberto; de um lado a procura interna de um campo comum, de mais um pequeno denominador estilístico, de outro, a desmultiplicação para todos os lados e transfronteiriça das formas de acção.”²⁴

As duas posturas são ilustrações certas do hábito moderno de construção de pólos delimitados que se autonomizam e escolhem afastar-se (ou são mesmo incapazes) de interacção. Por um lado, a *purificação* através da ascese em direcção a uma arquitectura autónoma apresenta como única *performance* imaginável o papel provocador das distopias - lembramos que o colectivo Dogma, da qual Pier Vittorio Aureli é co-fundador, não tem obra construída por se reduzir a propostas irrealizáveis, muitas vezes sem clientes reais e financiadas por salários de investigação ou por uma *anyone corporation*²⁵ - e aí teremos forçosamente que colocar o trabalho destes ‘mártires’ nessa categoria de *wishful thinking* a longo prazo. Em contrapartida, constatamos a *purificação* através da declaração primordial de defesa do “ambiente”, da “ecologia” e das “pessoas”, conformada com a insuficiência do estado social na garantia de estruturas mínimas, acauteladas no passado através de Secretarias de Estado, Ministérios ou Agências governamentais para a Habitação (recordamos, em Portugal, iniciativas como o programa SAAL ou os programas de habitação social camarários). Isto para não falar de um



da série "The Marriage of Reason and Squalor"

Pier Vittorio Aureli

desprezo satisfeito pela teoria e a história, que para os membros deste grupo estão unilateralmente condenadas à condição de *herança* - a não ser nalguma nota obscura de Bernard Rudofsky ou num “*do it yourself*” desenterrado de um velho exemplar do *The Whole Earth Catalog*.

A arquitectura do *compromisso* surge, para Chabard, como a tábua de salvação da separação de poderes instalada na comunidade de arquitectos contemporânea, capaz de reconhecer os processos de *purificação* através do estabelecimento de “(...) relações de força, mas sobretudo de inteligência com as coisas.” Nesta disputa entre autonomistas e activistas, apontamos a condição que ambos partilham – a de ‘neofundamentalismo’, que a Constituição Moderna autorizou – fazendo nossas as palavras de Pierre Chabard:

“As linhas de tensão mais interessantes não estão, contudo, em encontrar uma oposição entre estes dois caminhos, que são em si mesmo duas estratégias do *less*, duas reacções à escassez real ou imposta. Procuremo-las antes no interior de cada campo, distinguindo, de um lado, esta figura equívoca (e espectacular) do sacrifício sob todas as suas formas, e do outro, o do compromisso, que poderíamos definir como uma inscrição voluntária e persistente no real, no que há de mais ambíguo e incerto, a fim de transformá-lo a partir do interior, a fim de colocar os seus ideais não apenas em acção mas em discussão, a longo prazo. O sacrifício coloca à distância, impõe o silêncio e mantém o respeito (como uma arma apontada). O compromisso é imersivo e relacional, estabelece relações de força, mas sobretudo de inteligência com as coisas.”²⁶

Em arquitectura, contamos com uma colecção alargada de objectos *purificados*. As ideias de tipologia, de cânone clássico ou até mesmo a cabana primitiva foram capazes de calibrar muitos deles: tabelamentos canónicos, a ideia de “tipologias = línguas-mãe” que precedem os próprios edifícios,²⁷ Casas Domino ou Parthenons vistos em livros de Winckelmann ou de Claude Perrault ignoram as tipologias que não encaixam na tabela, as variações específicas das circunstâncias ou a destruição do templo.

A *narrativa* da cabana primitiva é particularmente eficaz na purificação dos objectos e da manutenção da sua autoridade - a redução das primeiras arquitecturas a “precisei disto”, “criei aquilo”, como propõe Laugier no seu “Essai sur l’Architecture”²⁸ é capaz de apagar todo o tipo de interacção social que não seja a mera transacção (“o

homem primitivo não fala”)²⁹ ou ainda os interesses do homem pelo transcendente ou o sagrado. O amplo trabalho de desenho e estabelecimento de *tipologias* de que se ocuparam inúmeros teóricos e pensadores da arquitectura apaga as relações dos edifícios com a sua envolvente e circunstâncias particulares, editando extensos catálogos de projectos com base exclusiva em critérios como o programa, a semelhança da planta ou a escala dos edifícios. Munida de uma *narrativa* como a de Laugier, a cabana primitiva é óbvia e fala por si; nas *planches* de Durand,³¹ basta a um engenheiro francês pós-revolucionário a selecção arbitrária daquela planta, daquele alçado ou daquele motivo.

Mas se a publicação pode ser, para além de uma plataforma de divulgação, um instrumento responsável pela *tradução* da arquitectura, transformando-se numa das mais poderosas *bombas de ar* da disciplina, qual é o papel destas ideias esterilizadas no mundo ‘lá fora’, na construção e no território? Como identifica Antoine Prokos, um dos clássicos da arquitectura nesta constituição moderna é a antítese entre *cidade e campo*. Esta é uma antítese idealizada que, como nos convenceu Álvaro Domingues n’”A Rua da Estrada”,³² não só não é verdadeira como ignora uma condição mais vasta, a de “(...) agricultura e cidade e a expansão da cidade e *sprawl* e infraestrutura e lixo e edifícios e favelas e velhas aldeias e comunidades fechadas e agricultura e mais alguns edifícios”.³³ Como lhes chamam Habracken e o Editorial da revista *San Rocco*, o “Field” ou o “Even Covered Field”.

Uma arquitectura que esteja obcecada com a cabana primitiva ou com a limpeza tipológica, com uma interpretação formal das ordens clássicas ou da Modernidade está a participar na autonomização das preocupações da disciplina em cátedras intocáveis.

T 18 As casas Trubeck e Wislocki de Robert Venturi e John Rauch estão incessantemente na fronteira entre a constituição moderna e a sua crítica. Se a ideia de ordem e simetria entre as duas habitações existe, esta está constantemente a ser posta em causa através de pequenas variações espaciais e formais. Se os dois objectos aparentam ser modestas casas *shingle*, o paradigma do tamanho é constantemente violado por elementos evocativos de uma escala muito maior (vão sobre a escada barroca) e pela própria proporção dos espaços (sala de estar que se prolonga para o alpendre exterior, em frente ao braço de mar).

Álvaro Siza parece estar a trabalhar na mesma direcção no Pavilhão Carlos Ramos. Este edifício de salas de aula/ateliers convoca as ideias de pátio e novamente da simetria para que estas possam ser desafiadas por influências específicas do lugar e do programa: o jardim e as árvores orientam o edifício, uma parede cega recebe um vão para que se veja a paisagem, a entrada do pavilhão remete para as futuras instalações da escola, etc. A ideia de *híbrido*, capaz de traduzir as complexidades circunstanciais *versus* um *cânone* abstracto e incontaminado ganha no pavilhão Carlos Ramos um aliado eloquente.

T 19

A mediação de Philibert Delorme de duas tradições construtivas e culturais numa única coluna (a ordem francesa) é um verdadeiro *quasi-objecto*. O Castelo de Anet, encomenda de Diane de Poitiers e que aqui surge como uma metáfora para o imaginário gótico da corte francesa, bem como o Château de Saint-Léger-en-Yvelines combinam uma *cour d'honneur*, herdeira dos pátios e foruns romanos, com a amálgama arbitrária do castelo francês, corporizada por pequenos volumes adossados que podem ser igrejas, câmaras ou ainda criptopórticos e jardins. Na sua obra não existem modelos estáticos, mas sim verdadeiros *mediadores híbridos* de sensibilidades sociais, problemas construtivos e preocupações tradicionais.

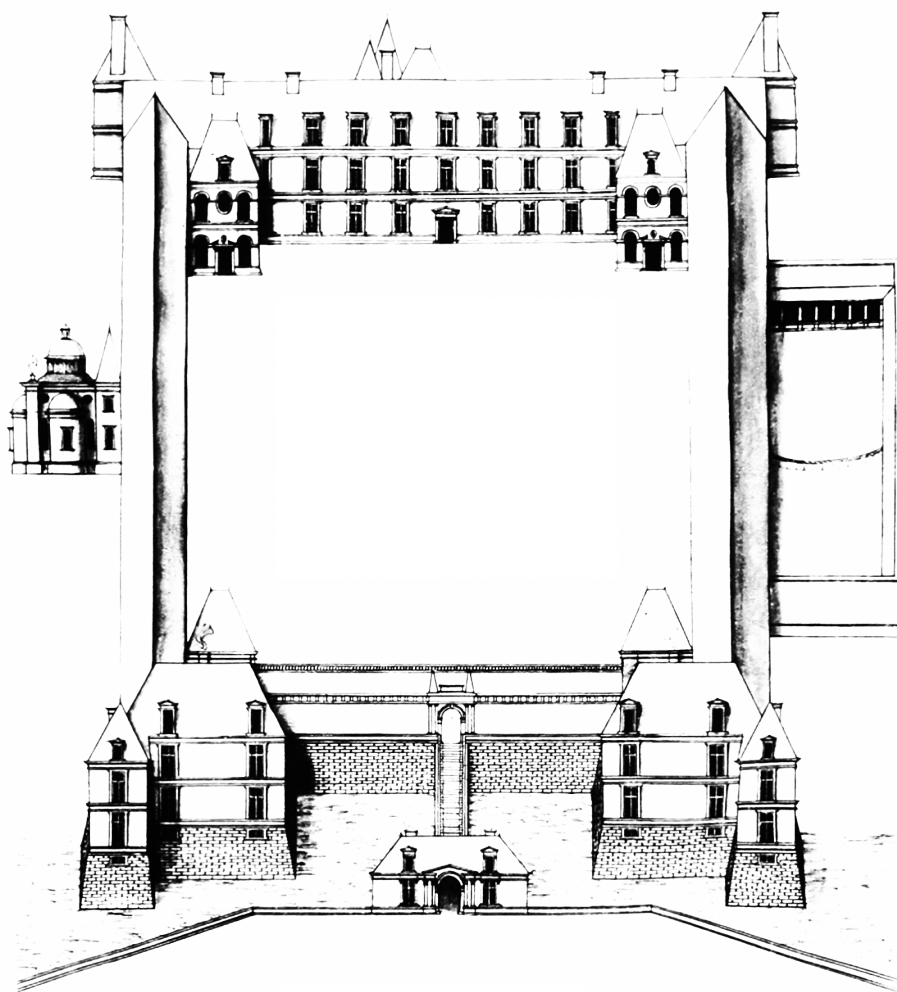
T 09

Em Hebelstrasse, a dupla de arquitectos Herzog & de Meuron revisita o mesmo problema das ordens clássicas, convocando-as de novo para executar uma verdadeira *loggia* renascentista e sugerindo uma presença diferente (e mais útil) para a decoração dos capitéis. Neste edifício, não há vitória de nenhum problema e ambos se tornam visíveis: por um lado, o *high brow system* da arquitectura, por outro, o ‘simplesmente bom’.

T 10

Nas Piscinas de Bellinzona, Aurelio Galfetti desenha uma passagem ou umas piscinas? Permite que quem passa veja as piscinas de outra maneira ou que os banhistas tomem consciência de quem passa? Cabe numa “qualidade espacial”, num feito tecnicista (floresta geométrica) ou numa inversão de quem vê? Ao desconsiderar a ideia de um complexo público como algo encerrado e separado do espaço comum, a suspensão da passagem coloca em causa a divisão entre programas para colocar a cidade, o rio e finalmente o território em continuidade. As Piscinas de Bellinzona são uma defesa categórica dos artefactos mediadores, pois toda a intervenção é uma *negociação*.

T 13



Château de Saint-Léger-en-Yvelines

Philibert Delorme

Ainda na família dos programas balneares, a *Piscine des Amiraux* e outros edifícios de ‘*Habitation à bon marché*’ de Henri Sauvage traçam um precedente alternativo que se dirige a um problema antigo: o do espaço desprezado e atrás dos quarteirões haussmanianos de Paris. E mais do que propor uma solução que se afasta da ideia definida da casa de Haussman, Sauvage dispara outra contestação: será que a habitação é simplesmente um armazenamento de pessoas ou ainda um invólucro para um programa partilhado?

T 15

E por fim, voltemos a Andrea Palladio, o grande manipulador da Constituição Moderna em Arquitectura. As suas villas agrícolas, como a Villa Emo, a Villa Barbaro ou a Villa Cornaro, absorvem inteiramente uma linguagem do classicismo mas são simultaneamente capazes de compatibilizar programas agrícolas industriais com palácios da elite veneziana, incorporando as formas dos edifícios romanos (como abóbadas de berço e de arestas, cúpulas e loggias) no interior do espaço doméstico. Igualmente relevante é a economia de meios que marca estas construções e que se manifesta quer no tipo de materiais aplicados (como o tijolo e o reboco, sendo reservado o mármore para ornamentos mais destacados) quer no doseamento dos elementos.

T 27

Perante este quadro por agora limitado (mas aberto) de arquitecturas capazes de lidar com uma separação de poderes obsoleta, munida destes artefactos que não cabem ‘nem num lado, nem no outro’, e que são adversas a clausuras voluntárias em cátedras alheias a todas as restantes, só nos resta tentar reconhecê-las e estudar os seus meandros. A postura do *compromisso*, que queremos elogiar, é assim, por um lado, afastada das correntes vanguardistas de “neo-fundamentalistas” que Chabard identifica, insistindo numa lógica de relação e de inteligência entre os componentes do projecto. Por outro, estamos de acordo com Antoine Prokos, quando afirma que “(...) a nossa arquitectura pragmática de *performance* é sobre sobrevivência como mediação constante (...)”, sendo que “na nossa escala precisamos de ser pragmáticos, o que quer dizer, como com os astronautas, cuidadosamente radicais ou radicalmente cuidadosos” e, mais ainda, que “(...) o debate hoje em dia não é sobre escolher lados.”³⁴

Resta tentar esclarecer, dada a natureza *mediadora* que recuperamos para uma arquitectura do *compromisso* (e que provavelmente sempre existiu), qual o papel do arquitecto no difícil processo de negociação (mediação) que resulta nos edifícios, nas cidades, nos territórios - em suma, no “*even covered field*”. Têm os arquitectos que se tornar *au-*



Perspectivas do Pátio

Projecto

toridades como as outras, surgir como mais uma parte interessada nas negociações, ou como mediadores das *autoridades* presentes? Em todo o caso, afastamo-nos dos arquitectos que se equipam com *narrativas exteriores*, que corroboram uma *tradição* herdada e decantam os campos de discussão numa *constituição moderna*.

3. A Casa Burguesa como provocação

É no projecto da Casa Burguesa da Rua do Sol que encontrámos a oportunidade de endereçar de forma directa - e confessamos, com algum entusiasmo - o problema da divisão moderna. Transfigurado numa sala dessa casa e identificado como parte integrante do projecto, o velho logradouro invisível é agora um lugar *híbrido*, um dispositivo mediador do interior do quarteirão e da possibilidade de uma vida em comum. Sendo a corporização improvável e poluída do que no passado era pouco mais do que um “espaço sobran­te”, o jardim não é uma sala pura: antes um lugar que

T 16

As dificuldades desta decisão - sobretudo a de um jardim partilhado, que pode acomodar várias actividades (“uma sala em que tudo se passa”) e ser também um divisor entre os fogos - acrescentam novos âmbitos ao projecto. Se desenhemos uma Casa Burguesa em que uma metade não tem pisos, como podem uma escada e vãos de entrada se tornar num alçado? E logo a seguir, como se garante privacidade de cada fogo da Rua de S. Luís e da Rua do Sol?

Inspirados pelas experiências de Venturi, de Siza, de Schinkel e de Palladio (que assumimos sem pudor) procurámos, em primeiro lugar, uma relação de simetria entre as partes. No novo edifício, desenhado de raiz dado o estado de ruína iminente do imóvel da Rua de S. Luís, recuperámos a pedra das demolições para erguer um pórtico de entrada para o acesso vertical, capaz de sugerir uma certa aura defensiva ao fogo do piso térreo. Inversamente, as salas da Casa Burguesa que abrem directamente para o pátio acomodam um jardim de inverno (as marquises) construídas em vidro, ironizando a sua gémea. O esforço pela tridimensionalidade das fachadas está relacionado com a preocupação de mitigar ao máximo a proximidade dos fogos, confiando na dilatação perspectica pela multiplicação dos planos difícil de registar por escrito (pedra, portadas, varanda, vidro, guarda, jardim, árvore, jardim, guarda, varanda, pedra, parede, porta).

Deixamos as relações incontornáveis com as formas do classicismo (a desmaterialização vertical do alçado a sul, o embasamento no alçado a norte) aos critérios de interpretação do leitor, deixando uma só intuição: estas familiaridades relacionam-se, para nós, com critérios necessariamente pessoais de harmonia do espaço e, assim, com uma experiência sensível da nossa inteira responsabilidade.

notas

¹ “Com a Revolução, a 25 de Abril de 1974, a cidade escondida sai às ruas exigindocasa, e o programa SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) é criado, procurando, no caso do Porto, responder à reabilitação das ilhas e das zonas históricas, na defesa da-permanência das populações residentes, em alternativa à política anterior de demolição e construção de novos bairros.(...)” FARIA, António Pedro, *Cidade, Arquitectura e Política*, Dissertação de Mestrado Integrado, FAUP, Porto, 2015, p. 54

² LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris, 1991

³ *idem*, p. 19-22

⁴ LATOUR, Bruno, *op. cit.*, p. 29

⁵ *idem*, p. 30

⁶ “(...) alors comment s'étend-elle «partout», au point de devenir aussi universelle que les «lois de Boyle»? Eh bien, elle ne devient pas universelle, du moins à la façon des épistémologues! Son réseau s'étend et se stabilise. La démonstration brillante en apparaît dans un chapitre qui est, avec l'œuvre de Harry Collins (...) ou Trevor Pinch (...), un exemple

marquant de la fécondité des nouvelles études sur les sciences. En suivant la reproduction de chaque prototype de pompe à air à travers l'Europe et la transformation progressive d'une pièce d'équipement coûteuse, peu fiable et encombrante, en une boîte noire bon marché qui devient peu à peu l'équipement de routine de tout laboratoire, les auteurs, ramènent l'application universelle d'une loi physique à l'intérieur d'un réseau de pratiques normalisées.” in LATOUR, Bruno, *op. cit.* p. 38-39

⁷ *idem*, p. 28

⁸ “C'est l'unité de celui qui représente, non l'unité du représenté, qui rend une la personne.”, HOBBS, Thomas, citado por LATOUR, Bruno, *op. cit.* p. 30

⁹ *idem*, p. 44-45

¹⁰ OMA, KOOLHAAS, Rem e MAU, Bruno, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 1995

¹¹ “A collection of these essential elements into 15 books in a package launched at the 2014 Venice Biennale that allows us to look through a microscope at the real fundamentals of our buildings and see again

the essential design techniques used by any architect, anywhere, anytime.” - Sinopse da Série *Elements*, consultado a 25.08.2017 em <http://oma.eu/publications/elements>

12 HABRACKEN, N. J. in *Palladio's Children*, Taylor and Francis, Thames, Oxfordshire, 2005 p. 7

13 *idem*, p. 7

14 LATOUR, Bruno, *op. cit.*, p. 72

15 Na acepção grega do termo, *idiote* refere-se a uma pessoa privada em oposição a magistros, governantes ou reis.

16 PROKOS, Antoine, *A case for Pragmatism in The Tent, Projet de Diplôme*, EPFL, 2016

17 NEUTELINGS, Willem Jan, in *O fim do Minimalismo*, Jornal Punkto, Porto, 2017, original de 2007

18 “Senhoras e senhores, o Minimalismo recusa-vos o conforto. Dá-vos mesas de arestas vivas que vos abrem os joelhos. Aterroriza-vos com torneiras e maçanetas de portas que vos prendem os dedos. (...) Quer fazer-vos definhar em espaços vazios e ociosos, sem equipamentos de limpeza, sem livros, sem cantigas infantis. O Minimalismo aterroriza-vos com o seu *Bom Gosto*, confina-vos a uma existência de transparência perpétua, como uma borboleta embalsamada numa vitrine.” in NEUTELINGS, Willem Jan, *op. cit.*

19 CHABARD, Pierre, *Utilitas, Firmitas, Austeritas*, Criticat 17, Paris, 2016, p. 51

20 TILL, Jeremy, SCHNEIDER, Tatjana, *Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency*, 2009, consultado em <http://www.jeremytill.net/spatial-agency> a 25.08.2017

21 CHABARD, Pierre, *op. cit.*, p. 52

22 “A partir de 2008, as quatro bienais foram de baixo perfil, profetizando o fim ou a ultrapassagem da arquitetura, observando a sua diluição em desenvolvimentos sociais e programáticos, reivindicando a sua respons-

abilidade cívica e política, ou interrogando o seu papel perdido na produção dos nossos ambientes genéricos.” in CHABARD, Pierre, *op. cit.*, p. 43

23 Citação do Júri do Prémio Pritzker de Alejandro Aravena, disponível em <http://www.pritzkerprize.com/2016/jury-citation>, consultado a 25.08.2017

24 CHABARD, Pierre, *op. cit.*, p. 52

25 “para realizar um edifício, os arquitectos devem explicitamente ou implicitamente, conscientemente ou não, submeter-se aos imperativos do sistema de poder no lugar” AURELI, Pier Vittorio citado por CHABARD, Pierre, *op. cit.*, p. 47

26 CHABARD, Pierre, *op. cit.*, p. 53

27 ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 2001, original de 1966, p. 36

28 LAUGIER, Marc Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Kessinger Publishing, Whitefish, 2011, original de 1753

29 EDITORIAL, *San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013

30 Devemos dizer que a “cabana primitiva” constitui um tema com várias interpretações ao longo da história da arquitectura (tão antiga como recente). O primitivismo em Filarete, por exemplo não nos parece coincidir necessariamente com o de Gottfried Semper.

31 DURAND, Jean Nicolas Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, Hachette Livre BNF, 2016, original de 1799

32 DOMINGUES, Álvaro, *A rua da estrada*, Dafne Editora, Porto, 2010

33 EDITORIAL, *San Rocco 02: The Even Covering of the Field*, Veneza, 2011, p.3

34 PROKOS, Antoine, *op. cit.*, p. 36

V. Autoridade e Autor

1. A Separação do Autor e da Autoridade

Ao esclarecer a relação de Platão com a ideia de Autoridade e os novos limites a que o seu dispositivo de *narrativas* irresponsáveis foi levado, Hannah Arendt acrescenta uma outra dimensão ao problema da autoridade – a questão do *autor*. Esta questão esteve sempre presente nas discussões dos últimos capítulos – e por isso merece agora a nossa atenção.

“De forma a compreender de forma mais concreta o que significava estar em autoridade, poderá ser útil reparar que a palavra *auctores* pode ser usada como o contrário de *artífices*, os construtores e executantes de facto, e isto precisamente quando a palavra *auctor* significa o mesmo que o nosso “autor”. (...) Quem, pergunta Plínio em ocasião de um novo teatro, deve ser mais admirado, o executante ou o autor, o inventor ou a invenção? – querendo é claro dizer o último em ambas as instâncias. O autor neste caso não é o construtor mais o que inspirou toda a empresa e cujo o espírito, portanto, muito mais que o espírito do construtor em concreto, está representado no próprio edifício. Em distinção do *artifex*, que só o fazia, ele é o verdadeiro “autor” do edifício, nomeadamente o seu fundador, com a qual se tornou num “aumentador” da cidade.”¹

Na primeira vez que evoca um episódio arquitectónico para explicar a ideia da *autoridade*, Arendt refere-se justamente ao problema do *autor*. O *autor* - cujo “espírito, muito mais do que o espírito do construtor, está representado no próprio edifício” - adqui-

re uma importância superior ao *artífice*, que “só fazia”. Esta distinção entre quem desenha e quem executa acolhe representações específicas (o arquitecto e o construtor) e corresponde não simplesmente a uma divisão de tarefas, mas também à cisão dos momentos de concepção e de execução. Para nós, o interesse desta separação reside na não simultaneidade do autor e da autoridade que lhes seria intrínseca. Assim, talvez o *Autor* Álvaro Siza não coincida com a *Autoridade* Álvaro Siza na medida em que o primeiro não controla o exercício da segunda. A gestão da autoridade não está nas suas mãos (a forma como se interpreta, enquadra e convoca a sua obra, bem como o processo objectivo de construção das suas obras), ainda que a fundação da autoria a ele lhe caiba (os seus edifícios, desenhos, escritos, e por aí adiante). A *narrativa* de Platão, a “(...) fonte exterior, que transcende o meio político, da qual as autoridades derivam a sua ‘autoridade’, ou seja, a sua legitimidade(...)”², é da *autoria* dos “poetas irresponsáveis” mas o gestor das suas *autoridades* são os filósofos-reis – que, é decoroso lembrar, nelas não devem acreditar.

O *autor* das *narrativas exteriores* não é necessariamente a *autoridade* que delas faz uso, da mesma forma que o *arquitecto* não é o *artífice*. Se assim o é, prossigamos para uma nova hipótese. O *autor* é o acto fundador das narrativas ou das hipóteses. Cabe a *autoridade*, que não coincide com o *autor*, consumir o exercício dessas mesmas hipóteses, confirmando-as.

Ao tentar indagar sobre a natureza da autoria, Foucault propõe uma ideia promissora: a *discursividade* como sintoma da meta-autoria, uma posição “trans-discursiva” que alguns autores adquirem quando são “(...) autores de bem mais que um livro”. O primeiro exemplo apontado é o de Sigmund Freud: ao ter criado a disciplina da Psicanálise, Freud transforma-se em co-autor de toda a literatura que lhe sucede – trata-se aqui e, por conseguinte, de uma questão de exercício de autoridade mensurável e objectivo, que em muito ultrapassa a ideia de autor.

2. O Autor como Instaurador de “Discursividades”

Foucault procura redigir o significado do termo *autor* em dois âmbitos. Primeiramente, no sentido de “(...) uma pessoa a quem a produção de um texto de um livro ou de um trabalho pode ser legitimamente atribuída”, sendo que os traços mais característicos são a ligação do autor “(...) ao sistema jurídico e institucional que inclui,

determina e articula o universo dos discursos”, o impacto diferenciado dos seus discursos “(...) em todos os períodos e tipos de civilização”, a sua não definição pela “(...) atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor mas por uma série de operações específicas e complexas” e ainda pela multiplicidade do sujeitos que pode incorporar, não podendo ser remetido “(...) pura e simplesmente a um indivíduo real”.³ No caso do arquitecto estes critérios de atribuição traduzem-se folgadoamente no reportório alargado da sua obra construída, dos projectos, dos textos, das conferências e dos livros.

O segundo aspecto do significado do *autor* constatado por Foucault consiste na possibilidade de alguém poder ser “(...) autor de bem mais do que um livro – autor de uma teoria, tradição ou disciplina na qual outros livros e autores irão por sua vez encontrar um lugar.”⁴ A esta possibilidade, o filósofo francês chama de posição “trans-discursiva” e os *autores* que a ocupam formam o grupo de “fundadores de discursividades”.

“Eles são únicos pois eles não são só os autores dos seus próprios trabalhos. Produziram algo mais: as possibilidades e as regras para a formação de outros textos.”⁴ Ao comparar o trabalho de Freud e de Marx (por si considerados “(...) os primeiros e os mais importantes casos” de instauração de *discursividades*) com o dos romancistas – colocando a hipótese de ambos poderem exceder o seu próprio trabalho nas obras de outros autores – Foucault declara que os primeiros contêm “(...) sinais, figuras, relações e estruturas características que podem ser usadas por outros”, enquanto os segundos somente abriram caminho a “(...) um certo número de semelhanças e analogias”⁶.

“Em contrapartida, quando falo de Marx ou de Freud como «instauradores de discursividades», quero dizer que eles não só tornaram possível um certo número de analogias como também tornaram possível (e de que maneira) um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. Dizer que Freud fundou a psicanálise não quer dizer (não quer simplesmente dizer) que encontramos o conceito da libido ou a técnica de análise dos sonhos em Abraham ou Mélanie Klein, quer dizer que Freud tornou possível um certo número de diferenças relativamente aos seus textos, aos seus conceitos, às suas hipóteses que relevam do próprio discurso

psicanalítico.”⁷

Desta forma, as *discursividades* sofrem uma distinção em duas categorias, uma votada a uma certa esterilidade, reduzida a simples semelhanças e analogias e uma segunda bem mais profícua, que permite que o trabalho extravase os seus limites por via da revisão crítica e das diferenças relativas aos “sinais, às figuras, às relações e às estruturas características” por outros. Se recuperarmos a substituição da ideia de *herança* da tradição pela de *escolha* da tradição por T. S. Eliot na poesia, e por José Miguel Rodrigues na arquitectura, estamos perante a mesma quebra sísmica entre semelhanças formais e preocupações comuns.

Para o caso dos cientistas, capazes de instaurar discursividades que mais tarde podem ser contestadas ou promulgadas tal como as discursividades de Freud ou de Marx, Foucault chama atenção para seu estatuto: “(...) o acto que a funda está em pé de igualdade com as suas transformações futuras; este acto transforma-se em certos respeitos parte do conjunto de modificações que este torna possível”.⁸ Em Ciência, o conjunto de códigos e de estruturas é partilhado, sendo que a ideia de discursividade como hierarquicamente superior aos seus discursos não lhe pode ser associada.

“Para falar de forma mais esquemática: a obra destes instauradores não se situa em relação à ciência e no espaço que ela desenha; mas é a ciência ou a discursividade que se relaciona com a obra deles e a toma como uma primeira coordenada.”⁹ A revisão de uma discursividade implica, assim, a sua alteração: a releitura dos textos de Freud ou de Marx modificam a Psicanálise e o Marxismo mas a mesma operação aplicada aos textos de Galileu não modificam as Leis da Mecânica.

Este é um outro ponto que nos aproxima de novo à ideia de *tradição* de Eliot em que, relembramos, uma “(...) ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente.”¹⁰ Neste caso, sabemos que a nova obra é capaz de reformar a ordem completa e que, para Foucault, esta pode ocupar uma posição “trans-discursiva”. O acto transgressivo, ou a *transgressão*, posiciona-se deste modo na origem de qualquer discursividade. Algumas *discursividades* ultrapassam as conquistas desse acto, mas de que forma? Por um lado, através de analogias e semelhanças, por outro, através de preocupações, figuras, estruturas e relações, que acrescentam a pos-

sibilidade, para além de parecenças ou de concordâncias, de diferenças e passos em frente ou atrás.

As *transgressões* que se limitam às similitudes e às analogias não oferecem a hipótese de continuação por outros, um dos traços da ideia de *tradição* clássica de José Miguel Rodrigues: tendo ultrapassado a mera *autoria*, comum a todas as *transgressões*, o autor de uma *discursividade* cria oportunidades para uma discussão alargada e traça a cartografia para uma *construção colectiva*. A diferença entre a instauração de uma *discursividade* ou não pode estar então muito próxima da diferença traçada por Hans Robert Jauss entre os romances “Madame Bovary” e “Fanny”, que abordam ambos o tema do adultério na alta sociedade francesa do século XIX.¹¹ Tendo-se tornado num clássico lido até aos dias de hoje, “Madame Bovary” frustra o paradigma ancestral da “moral da história” através de mecanismos e relações formais do discurso que atacam a *praxis da vida*. Por seu lado, a *discursividade* irrealizada de “Fanny” tem um prazo de validade: está, pois, interessada nas expectativas do público da sua época em específico (as tenuidades e os escândalos da vida das classes burguesas do segundo império).

T 08

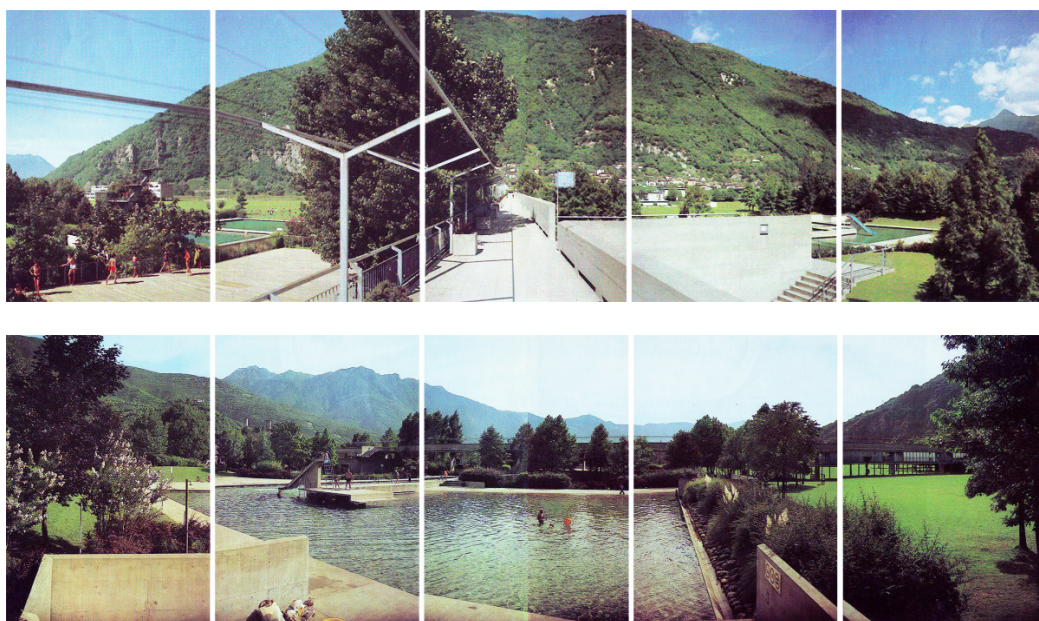
No caso da ciência, no entanto, a releitura dos trabalhos de Galileu não altera as leis da Mecânica, mas a releitura de Marx pode alterar os entendimentos contemporâneos da Psicanálise e da Política.¹² “Nous n’avons jamais été modernes” é um grito de guerra contra as *discursividades* da constituição moderna com a releitura de Hobbes e de Boyle, mas colocando-se na análise dos *híbridos* desprezados.

É indiscutível que a arquitectura têm as suas próprias *discursividades*, que incluem os seus sinais, estruturas e mesmo vocabulários de trabalho próprios. A releitura das suas *discursividades* implica, em alguns casos, a sua mudança – como acontece com os textos de Habracken sobre Andrea Palladio, ou com a pesquisa sobre uma *ideia de tradição clássica* na arquitectura de José Miguel Rodrigues - e em outros a perpetuação dos processos de analogia - o trabalho de Summerson não altera a ideia de Classicismo em Arquitectura, nem os maneirismos auto-referenciados de Romano ou de Peruzzi.

Certos edifícios, como a Igreja *Friedrichwerdersche* de Shinkel ou as Piscinas de Bellinzona de Galfetti, são verdadeiras *transgressões* de *discursividades* instaladas, criando porventura novas: no primeiro, a vassalagem estilística é contornada pela hipótese “e se uma igreja for um armazém?” - o que, para além de ter consequências na experiência

T 23

T 13



Piscinas de Bellinzona

Aurelio Galfetti

concreta do seu espaço interior, persegue um contributo alargado sobre qual o lugar e a forma do programa religioso na vida das pessoas; no segundo, substituir programas descontínuos pela continuidade da paisagem torna simultaneamente possível a resolução difícil da cidade e da natureza num artefacto aberto e interrupto bem como uma discussão sobre quem vê o quê, sobre as tréguas entre a *promenade* de deleite de quem passa e o lazer de quem se banha.

As *discursividades* da arquitectura situam-se, assim, neste território *híbrido* entre a construção cultural e social e uma certa imanência da realidade. Como o *híbrido* mais evidente entre todos, a *arquitectura* é simultaneamente política (e a sua revisão pode mudar os preceitos iniciais) e científica (a sua revisão pode não alterar as suas leis) – isto sob esta óptica de *transgressões* e *discursividades*. Identificar estas *discursividades*, como forma de escrutínio das *autoridades* em arquitectura, passa necessariamente pelo tratamento dos edifícios, dos livros e dos episódios como *transgressões*.

Em última análise, salientamos um derradeiro aspecto das *transgressões* autorais. A actuação no campo de criação de discursividades em arquitectura incluirá, como no campo literário, um manuseamento inteligente dos riscos da autoria. A propósito da criação da discursividade, Foucault indica que “(...) o discurso (...) não era, na sua origem, um produto, uma coisa ou um bem; era essencialmente um acto (...) que se situava no campo (...) do lícito e do ilícito (...). Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos. (...) a possibilidade de transgressão que pertencia ao acto de escrever tomou cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio à literatura. É como se o autor (...) compensasse o estatuto que assim recebia reencontrando o campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual parcialmente se garantiam os benefícios da propriedade.”¹³

Em suma, é nos riscos da *transgressão* que a criação discursiva acontece. Neste quadro, *transgressões* capazes de fazer parte da arquitectura do *compromisso* situam-se [1] na periferia dos pólos imaculados da modernidade, sendo que qualquer categorização pretensamente moderna – e por isso vincada e fundamentalista na sua vocação autónoma - ganha espessura e gera um “buffer zone” impuro, mas profícuo; [2] no ataque à *herança* da tradição, incapaz de gerar o debate sobre preocupações comuns (justamente uma construção colectiva), desviando as atenções para correspondências e analogias com *discursividades* passadas e [3] na desconstrução inteligente das narra-

tivas exteriores, capazes de sustentar autoridades em todos os campos através de uma distinção entre *governantes* e *governados* ao abrigo de histórias misteriosas.

Clarifiquemos a forma como tomaremos as *transgressões* e as *discursividades* para o elenco do nosso Mapa Pessoal de Transgressões.

3. Transgressão e Autoria

A relação entre a *autoria* e a *transgressão* é recíproca. A *transgressão* é, em termos simples, uma incursão furtiva num novo campo de conhecimento desconhecido, saindo das fronteiras de um outro. Esta incursão, que em qualquer tipo de panorama de conhecimento (científico, literário, filosófico, teológico, construtivo, arquitectónico, etc.) poderia significar a violação de dogmas vigentes, permite alargar o dito panorama, inaugurando novas áreas de saber.

A noção de *autor* é corpo destas incursões. A noção de *autor* reúne as *transgressões* e apresenta-as num conjunto identificável, que podemos referenciar.

Cada *transgressão* implica, para além de um sujeito (o *autor*), um objecto (ou dogma). Não se podendo transgredir um objecto (no fundo, um dogma) que não existe, a *transgressão* é forçada a escolhê-lo. Com isto, a *transgressão* é também obrigada a escolher um conjunto de expectativas que frustrará. A título de exemplo, lembramos que a teoria heliocêntrica de Copérnico desafiava de forma directa a teoria geocêntrica de Ptolomeu, sendo que a expectativa do sol orbitar em torno da terra é frustrada em favor de uma onde a terra orbita em torno do sol.

4. Discursividade e Autoridade

Se a *transgressão* for então um acto fundador de uma área de conhecimento, a possibilidade de uma *discursividade* é o seu resultado no tempo e nas obras que se seguirão.

A *discursividade* apresenta-se como uma linha de trabalho para fieis e colaboradores (um discurso), como uma língua-mãe capaz de orientar um novo espaço disciplinar e que direcciona uma produção em conformidade. A existirem, os autores do latim são co-autores de todas as línguas latinas.

Visto influenciar novos produtores a trabalhar segundo essa linha discursiva, a *discursividade* está em vigor e confirma o *autor* e a *transgressão* que os precedem. Por não

ser necessária nem persuasão nem violência para o seu funcionamento, a *discursividade* é *autoridade*. É-o por estar em exercício e por ser o conjunto das regras de uma forma de trabalho, mas não a razão delas. A *autoridade* de um *autor* é então medida pela duração e o predomínio das suas *discursividades*.

Não sendo à partida uma *narrativa*, na medida em que a *discursividade* fornece regras para a descrição de um novo espaço disciplinar, corre-se sempre o risco da sua mobilização como tal por terceiros, um problema que se explica através da separação entre a Autoridade (*discursividade*) e o Autor (*transgressão*), que enunciámos antes.

notas

¹ ARENDT, Hannah, ARENDT, Hannah *What is Authority?*, in *Authority*, C. Friedrich, ed., Harvard University Press, Cambridge MA, 1954, p. 4

² *idem*, p. 4

³ FOUCAULT, Michel, in *O que é um autor?*, Conferência de 22 de Fevereiro de 1969 no *Collège de France* reproduzido pela Vega Editores, Lisboa, 2015 p. 56-57

⁴ *idem*, p. 57

⁵ *idem*, p. 58

⁶ *idem*, p. 59

⁷ *idem*, p. 59-60

⁸ *idem*, p. 61

⁹ *idem*, p. 59

¹⁰ ELIOT, T. S. in *Tradição e Talento Individual*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997, p. 23

¹¹ JAUSS, Hans Robert, *A literatura como provocação*, Vega Editores, Lisboa, 1993, original de 1967

¹² FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 61

¹³ *idem*, p. 47-48

VI. O Elogio do Compromisso

1. Compromisso vs. Fundamentalismo

Se a *transgressão* é forçada a escolher os meios que rompe, esta eleição permite designar o tipo de preocupações que ela visa. Um arquitecto que escolha com assertividade trabalhar num único meio - anulando a reciprocidade entre vários - é unívoco. Ao privilegiar um conjunto limitado de problemáticas - pouco importa quais - torna-se *fundamentalista*. No interior do *fundamentalismo*, são possíveis projectos ideológicos que desprezam a circunstância concreta e a exequibilidade (como os desenhos de Aureli), edifícios concentrados na pureza das formas ou na tectónica dos materiais mas que ignoram a proveniência desses mesmos materiais e o seu contexto, projectos absortos da condição de vida das populações com a maior eficiência funcional ou energética, e assim por diante. Em todo o caso, as *discursividades* do *fundamentalismo* são simplistas e impolutas dado ignorarem à partida outras preocupações.

Alternativamente, *transgressões* simultâneas em vários planos aproximam-se da posição do *compromisso*. O *compromisso* não é menos rigoroso por interpelar vários meios, pois é possível que este seja ideológico, ainda que não doutrinário. As *discursividades* do *compromisso* são difíceis, complexas, abertas e englobantes: abrem o flanco para discussão.

Mas será possível o *compromisso* sem uma passagem prévia pelo *fundamentalismo*? Ao tentar negociar com todas as circunstâncias, desde o início, perder-se-á a clareza dos intentos iniciais? Poder-se-á evitar que o projecto se torne, assim, numa amálgama

arbitrária de intenções? Será que o *compromisso* inclui sempre *fundamentalismos*? E, por último, será o *compromisso* o derradeiro *fundamentalismo*?

Esta sùmula parece deixar de parte os arquitectos que não têm por base preocupações concretas, isto é, os tais «fiéis colaboradores», os *copycats* de alguns aspectos de *discursividades*. Bem pelo contrário: estes são absorvidos num certo *fundamentalismo negligente* por virtude de uma afinidade com esta ou aquela maneira de fazer. Neste género de projectos, o pouco espaço para *transgressões* individuais no interior de uma construção colectiva e anacrónica - tal como Foucault descreveu a propósito das semelhanças e analogias na obra de romancistas - reduz-se a inovações esporádicas e um tanto epidérmicas. Se arriscamos dizer que este grupo corresponde à larga maioria da profissão de hoje em dia, o quadro não é animador. O abandono à *autoridade* de uma *discursividade* em exercício traduz a impossibilidade de escrutínio daquilo que o passado entrega, seja em sob o peso do indizível (*narrativas exteriores*), do próprio passado (*tradição herdada*) ou da separação e da limpeza (*constituição moderna*). É a complacência com este coleto de forças que nos leva a duvidar da própria condição de projecto destas arquitecturas, já que a re-proposição da circunstância, na complexidade que ela acarreta, não é tarefa prioritária ou quiçá presente de todo.

2. O que tem o compromisso a dar?

Neste momento estamos prontos para contar algumas componentes de um projecto do compromisso esboçadas ao longo do trabalho. Enumerar as ferramentas através das quais o arquitecto pode negociar as *autoridades* passa, em primeiro lugar, por identificar os obstáculos ao compromisso.

As *narrativas exteriores* de Platão e a Religião da Ciência são capazes de criar autoridades autónomas, mas que ao mesmo tempo são indisputáveis e reprimem alternativas. A *tradição herdada* permite dar continuidade às autoridades adquiridas através da transmissão e da repetição, tornando-as em “pescadinhas de rabo na boca”. A *constituição moderna* autoriza, através da construção dos meios em que as conclusões são tiradas, derivar a autoridade separada das coisas, mas ignora os processos de mediação que criam os seus próprios resultados de forma simétrica, tornando-a deficitária e incapaz de lidar com a realidade na sua totalidade.

O critério de refutabilidade alastrado aos próprios projectos, a *escolha* ao invés da

herança de um passado e da condição sincrónica e partilhada que este passa a assumir, bem como o reconhecimento dos *híbridos* e da sua integração no corpo de materiais de projecto têm em comum a aplicabilidade a campos tão distintos como a linguagem da arquitectura, o urbanismo das cidades, as disputas sociais, a relação com o território de uma forma abrangente ou a intimidade e pertença ao espaço. Poderá um trabalho conjunto destes três instrumentos ser capaz de reabilitar o compromisso?

Em primeira análise, a aplicação concertada destes princípios propicia uma vantagem decisiva: a visibilidade das *discursividades*=*autoridades*. Munido destes princípios, a consciência do significado de *circunstância* - como a definiu Távora “(...) Constituem assim a circunstância da organização do espaço, circunstância das formas que o organizam, para além das formas pré-existentes - naturais ou humanas, umas e outras já de número infinito - factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política e a filosofia, sendo por vezes difícil discernir a importância de uns sobre outros(...)”¹ - é dilatada, uma vez que à mera identificação do que existe se soma necessariamente um posicionamento crítico. Basta-nos recordar que o processo de projecto do compromisso exige, no quadro que descrevemos, o teste sério do que se propõe e do que se faz, a escolha de preocupações ao invés da herança de modos de fazer e a consideração da realidade na sua complexidade vasta e não numa idealizada ficção deficitária.

Mas num quadro de coerção *autoritária* - em que os condicionamentos financeiros asfixiam a encomenda, a legislação é castradora, as vontades do cliente são irrevogáveis ou a quantidade de agentes envolvidos é infinita - o que podem os arquitectos fazer? Podem negociar. Perante a impossibilidade de contornar “*fatalidades*”, o projecto do compromisso ergue essa mesma dificuldade, mostrando-a nas mais diversas expressões, sendo assim capaz de colocar de novo em relação as autoridades, alternando entre subversão e o reforço. Se o projecto do fundamentalismo é instrumentalizável pelas autoridades, radicando no *laissez-faire*, escondendo-se sob as mais variadas retóricas, ou tratando a arquitectura como um ramo da estética, é no projecto do compromisso que a arquitectura adquire todo o seu potencial emancipador e artístico.

O compromisso traduz-se em mais diversidade, em contributo. O projecto do compromisso implica que a arquitectura é uma construção colectiva, porque trata de relações entre autoridades, entre coisas da e na realidade, entre as lições enérgicas da

história. Será nestes termos que o resgate do compromisso será realizado.

3. *De* Compromisso ou *Do* compromisso

Atendemos agora a um pormenor sintáctico que algumas vezes atraiu a nossa atenção no encadeamento do estudo para esta dissertação. Esta diferença incarna sem embaraço o modo como, para nós, falar do primeiro caso (projecto *de* compromisso) é regressar ao problema da indefinição da ideia, que começámos por denunciar. Um projecto *de* compromisso trata o termo como uma qualidade vaga e, a nosso ver, um tanto “em contrição”. De outra parte, um projecto *do* compromisso implica uma definição: de qual estamos a falar?

No segundo sentido da palavra, lembramos, o compromisso significa o resultado de uma negociação entre duas ou mais partes com interesses opostos ou divergentes. O arquitecto negocia estas partes através do desenho. Num contexto alargado, o compromisso em arquitectura é um posicionamento. A uma metodologia do projecto do compromisso reconhece, em primeiro lugar, que este pode assumir várias formas.

Tem como ferramentas de trabalho a visibilidade das autoridades que relaciona através do seu escrutínio concreto. Não é unívoca, pois relaciona pólos e interesses divergentes. É por esta razão que o compromisso é tendencialmente periférico na sua posição. Trabalha a várias escalas e a sua negociação é tão sensível a uma disputa sobre um muro entre vizinhos como ao tratamento de resíduos de uma cidade ou ao problema do aspecto da arquitectura.

Tal como o cuidado com que Tamburelli, no seu artigo sobre Schinkel e a Igreja de *Friedrichwerdersche*, trata a ideia de *glássico*, em oposição à linguagem do *Gótico*, o compromisso que elogiamos escreve-se com letra minúscula.² Não por ser trivial, mas porque depende da sua construção colectiva: deve ser partilhado, como um posicionamento comunitário.

O compromisso depende, por fim, da sensibilidade do mediador. A metodologia do projecto do compromisso presta-se pouco a certezas ou a *statements* demasiado afirmados.

“Dizem-me das minhas obras, recentes e antigas: baseiam-se na arquitectura tradicional da região. Também essas obras me fizeram conhecer a resistência de um operário, a ira de quem passa e de quem julga. A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é, movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação”.³

4. Humor - o inteligível e o sensível

Uma das metáforas mais eficazes encontradas durante o estudo para descrever o recurso a uma *autoridade* exterior (e habilitada para decidir uma disputa) foi produzida por um grupo de humoristas. A forma como o cavaleiro Bedevere delibera os destinos de uma mulher acusada de bruxaria satiriza na perfeição o valor da *autoridade* num pleito: os Monty Python não hesitam em desenhar um cenário na qual um *expert* é reduzido à eloquência e à apresentação. É claro que esta é uma afirmação um pouco tendenciosa na medida em que, mais uma vez, corremos o perigo de confiar numa construção cénica, que é aliás temporalmente deslocada. Todavia, esta dificuldade não nos impede de concluir sobre o talento do humor no escrutínio de uma circunstância. Como o coloca Ricardo Araújo Pereira, “o humorista aprende a ver a realidade de novo, a mostrar o que ainda não tínhamos visto”.⁴ O valor do humor para a ideia de percepção da vida não parece ter escapado a Ingmar Bergman - na cena final do filme “O Sétimo Selo”, o único sobrevivente é o humorista, finalmente capaz de “os ver a todos”, a morte e a sua foice em primeiro lugar⁵ - nem a William Shakespeare - no terceiro acto de “Hamlet”, os coveiros recuperam a caveira do humorista.

Um estudo alargado sobre o papel da ironia e do humor em arquitectura preencheria vários volumes e, em boa verdade, análises mais profundas sobre o tema seriam necessárias. Antes de tudo, o humor é relativo: a simpatia com uma ou outra piada depende de um sem-número de circunstâncias (quem é visado, quem recebe, quais são as sensibilidades envolvidas, etc.) e por conseguinte está sujeita a critérios subjetivos muito variáveis. É sobretudo por isto que qualquer ponte estabelecida se reduz a aventar algumas intuições e suspeitas, ficando o leitor por sua conta e risco.

A perícia na sátira e na ironia que certos edifícios demonstram, de forma involuntária ou consciente, fazem-nos acreditar que o humor e a arquitectura andam de braço dado. Preocupações em relação à ideia de linguagem em arquitectura, por exemplo,

T 00



"There, I see them all, Mary"

Ingmar Bergman

são abordadas com um certo entusiasmo irónico por Schinkel (“gótico a fingir”), Venturi (janelas termais para um cubículo de casa de banho), Siza (simetrias que se desbloqueiam), Romano (arquitruvas quebradas) ou os anónimos moçárabes (basílicas-mesquitas) e mertolenses (entablamentos em redemoinhos). A relação de um edifício com o espaço público ou o equilíbrio entre espaços encontram o mesmo regozijo sarcástico em Palladio (pátios mais largos que as ruas), em Henri Sauvage (o edifício que se adossa à forma do espaço interior de um quarteirão, antes completamente secundário) ou em Edouard Albert (o espaço público a meio de uma torre). Como a explicação de qualquer boa piada pelo próprio humorista a destrói, abstermo-nos de percorrer o projecto da rua do Sol sob esta lente.

“(…) É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou para chorar sobre nós: é preciso descobrirmos o *herói* e também o *louco* que dissimulam a nossa paixão de conhecer. (...) E é porque, precisamente, no fundo somos pessoas pesadas e sérias, e mais pesos do que homens, que nada nos faz melhor do que o *ceptro de guizos*: temos necessidade dele perante nós próprios, precisamos de toda a arte petulante, flutuante, dançante, trocista, infantil, satisfeita, para não perder essa *liberdade que nos coloca acima das coisas* e que o nosso ideal exige de nós.”⁶

Falar da releitura da realidade através do humor nos termos aqui traçados é um óptimo pretexto para mergulhar na diferença entre o inteligível e o sensível, entre o alegórico e o natural. Se por um lado a crítica humorística pode “castigar os costumes” com recurso exclusivo a instrumentos figurativos (enciclopédicos ou do quotidiano), a arquitectura é inalienável de toda a circunstância - esteja o arquitecto disso ou não consciente -, condição que acarta responsabilidades para com um sem-número de contingências. Estamos a referir-nos [1] ao risco que a integração forçada de mensagens críticas ou irónicas pode acartar para o desempenho do edifício (a arte pode não ser útil enquanto a arquitectura o deve ser necessariamente)⁷ e [2] ao nível de erudição das potenciais “piadas” - que descontextualizadas se tornam fúteis e dispensáveis. O segundo revés - que nos parece muito maior, pois está ligado à democraticidade da interpretação dos problemas avançados numa obra - merece um breve regresso à poesia, como lugar em que as referências ao passado (de certa forma, *private jokes*) podem conviver com a sensibilidade própria de quem escreve.

“EPITÁFIO DE BARTOLOMEU DIAS

Jaz aqui, na pequena praia extrema,

O Capitão do Fim. Dobrado o Assombro,

O mar é o mesmo: já ninguém o tema!

Atlas, mostra alto o mundo no seu ombro.”⁸

O que é inteligível neste poema da *Mensagem*? A história da viagem de Bartolomeu Dias, a tripulação que não consentiu em prosseguir a viagem pelo oceano Índico marcando o seu “fim”, o rebaptizado Cabo da Boa Esperança, as ligações à figura de Atlas, uma cadeia montanhosa corporizada numa divindade romana que carrega “o mundo no seu ombro” ou o contexto político nacionalista em que Fernando Pessoa o publica, entre outras. O que é sensível neste poema? “Dobrado o Assombro, | O mar é o mesmo: já ninguém o tema!” A erudição informada - inteligível a partir de uma relação com a ordem completa do passado, criando novos *rapports* de significado e nexos de causalidade, a ser lida por ‘iniciados’ - coexiste com uma mensagem que é algo ecuménica - depois da tormenta anuncio-vos que nada mudou: podemos regressar a casa.

Esta simultaneidade de níveis de actuação do poema encontra paralelos com o que queremos definir como o projecto do compromisso em arquitectura, pois lhe confirma uma dimensão: a multiplicidade de camadas às quais ele se pode dirigir. Isto é, um projecto que escrutina a realidade em diferentes planos não é unívoco e fundamentalista, mas sim “caleidoscópico”. Trata-se de um projecto que tanto se ocupa de problemáticas de uma envolvente próxima como de uma envolvente vasta e na qual a apuração do passado não é incompatível com o enfrentar do presente. A sensibilidade individual do arquitecto perante esta circunstância multifacetada tem um lugar preponderante no projecto do compromisso.

É por esta razão que desconfiamos da ideia de concepção sem vivência, sem sensibilidade, apenas com a abstracção iluminada. Caso contrário, uma arquitectura da vivência, do pragmatismo ou da sobrevivência podem ser recuperadas pela teoria e desviadas como verdades descontextualizadas (como vimos, *narrativas* ou *mitologemas*).

5. A Rua do Sol, número 75

E eis que regressamos ao projecto que foi alimentando o debate para que revele a minha relação pessoal com o lugar (em primeira pessoa), um pouco como o Dr. Bernard Rieux se confessa o narrador da “A Peste”, de Camus. Esta é a casa dos meus avós paternos e tem por isso para mim um valor afectivo cuja descrição sempre pecaria por imprecisa, antes até de deficitária. Cada espaço releva memórias, cada janela impõe imagens, cada maçaneta devolve intuições. Tentarei falar desta relação de forma abstracta e numa nota breve - a fim de que esta possa ter alguma utilidade para a nossa reflexão (esta colectiva).

T 28

É por demais evidente que o relacionamento prolongado com um edifício - antes que este se torne projecto de arquitectura - é tão vantajoso quanto castrador. Se a história do lugar coincide em parte com a história pessoal do mediador, corre-se o risco de perda de idoneidade, da dificuldade na construção de uma distância. Isto porque há *mitos e narrativas* próprias, *tradições* sem falta de antepassados que as lembrem e ainda o arrependimento por tudo que o decoro ou a separação deixaram por dizer, mas que nunca deixou de proliferar.

Enquanto itinerário pessoal, os instrumentos do compromisso permitiram a construção de alguma distância baseada no escrutínio destas limitações. Porém, a revisita tardia a esta dimensão nestas considerações finais aponta a natureza contraditória do papel do arquitecto, pois o problema da moral colectiva vs. moral familiar vs. moral individual - o problema da moral como um todo, em verdade - ganha um peso e uma visibilidade surpreendentes. Tão árdua como o abandono de todas as morais ou princípios éticos é a tarefa de saltar para a periferia da experiência individual, de despersonalização do próprio em favor de uma construção colectiva, ou da emancipação. Eliot tinha razão. Talvez seja esta a última *autoridade*.

São estas circunstâncias que nos aproximam de novo a Fernando Távora, um personagem que sentimos ter difamado e elogiado à vez ao longo destas páginas. Simultaneamente interessado nos *mitologemas*, astuto observador da ideia de *circunstância* e de uma enorme *sensibilidade*, Távora poderá eventualmente personificar o projecto do *compromisso*, com todas as suas contradições e tenuidades biográficas - que nos recusamos a escrutinar. Como na árvore da Quinta da Conceição, “não há vencedores, nem



Natureza e Arquitectura

Fernando Távora

vencidos”;⁹ há relação e tudo o que pudemos ou não ultrapassar.

Parafraseando um bom amigo, entre o mundo resolvido de Descartes e o mundo em contradição de Nietzsche, estarei sempre no segundo, mesmo com as decepções. Penso que o compromisso também.

notas

- ¹ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Faup Publicações, Porto, 2006, original de 1962, p. 22
- ² TAMBURELLI, Pier Paolo, *Fake Gothic*, in *San Rocco #07: Indifference*, Veneza, 2013 p. 178
- ³ SIZA, Álvaro, citado por RODRIGUES, José Miguel em *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto, 2013, p. 377
- ⁴ Proferida por Ricardo Araújo Pereira na emissão “A Doença, o Sofrimento e a Morte entram num bar”, de 16 de Dezembro de 2016, do programa radiofónico “Prova Oral”, Fernando Alvim, Antena 3
- ⁵ “There, I see them Mary, I see them, upon the hill against the stormy sky, They are all there. all of them. The smith and Lisa. and the strict master of Death leads them in their dance. He wants them to hold hands and they all dance in a long line. Death comes first with his scythe and hourglass. But the Fool brings up the rear with his lute. They move away from the dawn in a solemn dance to the dark country beyond the horizon while the rain gently washes their faces and cleanses the tears from their cheeks. You and your visions! *Together they move to the horizon.*”, in *Det sjunde inseglet [O Sétimo Selo]*, realizado por Ingmar Bergman [Filme]. Suécia: AB Svensk Filmindustri, Solna, 1966
- ⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência [Die Fröhliche Wissenschaft]*, Guimarães Editores, Lisboa, 2000, original de 1882, p. 124
- ⁷ “A painter can paint square wheels on a cannon to express the futility of war. A sculptor can carve the same square wheels, but the architect must use roundwheels”, KAHN, Louis, Texto *Form and Design*, 1960, in LATOUR, Alessandra, *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli International Publications, Nova Iorque, 1991, p. 116
- ⁸ Fernando Pessoa, *Mensagem*, in *Obra Poética de Fernando Pessoa*, Vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, p. 124
- ⁹ TÁVORA, Fernando, citado por RODRIGUES, José Miguel em *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto, 2013, p. 265

Bibliografia

ACKERMAN, James, *Palladio*, Penguin Books, Londres, 1991, original de 1966

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Rivages Poche, Barcelona, 2015, original de 2007

ARAÚJO PEREIRA, Ricardo, *A Doença, o Sofrimento e a Morte entram num bar*, Tinta da China, Lisboa, 2016

Architecture Without Content 11: Roman Architecture, FORM Laboratory for Architecture as Form, ENAC-EPFL, Ghent, 2015

ARENAS, José Fernández, *La Arquitectura Mozárabe*, Ed. Poligrafia, Barcelona, 1972

ARENDT, Hannah, *What is Authority?*, in FRIEDRICH, C. [editor], *Authority*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1954

AURELI, Pier Vittorio, *The common and the production of architecture: Early hypotheses*, in *Common Ground: a critical reader*, Veneza, 2012

AURELI, Pier Vittorio, *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2011

BIBLIOGRAFIA

- AURELI, Pier Vittorio, *Less is Enough*, Strelka Press, Moscovo, 2013
- BAÍA, Pedro, *Autorismos*, número 26 da Coleção *Ópusculos*, Dafne Editora, Porto, 2011
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal + Le Spleen de Paris*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 2006, original de 1857
- BOTTA, Mario, *Aurelio Galfetti*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989
- BRAND, Stewart, *The Whole Earth Catalog*, original de 1968
- BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago 1997
- CAMUS, Albert, *A Peste*, Livros do Brasil, Carnaxide, 2016, original de 1947
- CHIERICI, Gino, *Palladio - 1508-1580*, Librairie A. Hatier, Paris, 1956
- CORBOZ, André, *Haut Moyen Age*, Coleção Architecture Universelle, Office du Livre, Fribourg, 1970
- CORBUSIER, LE, *Oeuvre complète (vol. 1, 1910-29; vol. 2, 1929-34; vol. 3, 1934-38)*, Les Éditions de l'Architecture, Zurique, 1999
- CORBUSIER, Le, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995, original de 1923
- DELORME, Philibert, *Le Premier Tome de L'Architecture*, Frédéric Morel, Paris, 1567 (cópa da biblioteca da EPFL)
- DIAS, Pedro, *A Igreja de Jesus de Setúbal na evolução da Arquitectura Manuelina*, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987
- DOMINGUES, Álvaro, *A rua da estrada*, Dafne Editora, Porto, 2010
- DUARTE, Pedro, *É urgente criticar a turistificação das cidades que amamos*, Jornal Puncto, Porto, 2016, disponível em <http://www.revistapunkto.com/2017/02/e-urgente-criticar-turistificacao-das.html>, consultado a 09.08.2017

- DUNSTER, David, *Key buildings of the twentieth century, Vol. 2*, Butterworth Architecture, Londres, 1990
- DURAND, Jean Nicolas Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, Hachette Livre BNF, 2016, original de 1799
- ELIOT, T.S, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997
- FARIA, António Pedro, *Cidade, Arquitectura e Política*, Dissertação de Mestrado Integrado, FAUP, Porto, 2015
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Relógio d'Água, 2011, original de 1857
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Vega Editores, 2015, Lisboa - reprodução da Conferência de 22 de Fevereiro de 1969 no Collège de France *Qu'est-ce qu'un auteur?*
- FREY, Pierre, *Learning From Vernacular*, Actes Sud, Tours, 2010
- GEERS, Kersten, PANCEVAC, Jelena e ZANDERIGO, Andrea, *The Difficult whole: A Reference Book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*, Park Books, Zürich, 2016
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Simple Imitação da Natureza, Maneira e Estilo*, in *A Metamorfose das Plantas*, Impressão Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1993
- GRASSI, Giorgio, *Antichi Maestri - Old Masters*, Unicopli, Milão, 1999
- HABRACKEN, N. J., *Palladio's Children*, Taylor and Francis, Thames, Oxfordshire, 2005
- HERZOG, Jacques, de MEURON, Pierre, *Herzog & de Meuron: Natural History*, Lars Müller Publishers, 2005
- JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação*, Vega Editores, Lisboa, 1993, original de 1967
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990, origi-

BIBLIOGRAFIA

nal de 1964

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York - A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 1997

KOOLHAAS, Rem, AMO, Harvard Graduate School of Design, Coleção *Elements*, Marsilio, Veneza, 2014

KOOLHAAS, Rem, *Três Textos Sobre a Cidade*, Editorial Gustavo Gili, 2010, original de 1995

KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruno e OMA, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 1995

LAPIERRE, Eric, *Primordial Building Substance in San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013

LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris, 1991

LAUREANO ALVES, Ana, *Arquitectura Vende-se!*, número 25 da Coleção *Ópusculos*, Dafne Editora, Porto, 2010

LEJEUNE, J. F., *Schinkel and Lenné in Berlin – from the Biedermeier Flâneur to Beuth's Industriegroßstadt*, in MENGES, A., *Karl Friedrich Schinkel: Aspects of His Work*, Estugarda, 2001

LEOPOLD, Aldo, *A Sand County Almanac*, Oxford University Press, Oxford, 1949

LOPES, Diogo Fonseca, *Experiência e Desejo - a partir das Piscinas de Marés de Álvaro Siza*, Dissertação de Mestrado Integrado, Departamento de Arquitectura da FC-TUC, Coimbra, 2012

LUCAN, Jacques, *Au-delà de tout régionalisme (critique)*, in *Les Universalistes. 50 ans d'Architecture Portugaise*, Actes Sud, Paris, 2016

MACIAS, Santiago [et al.], *Igreja Mesquita de Mértola*, Campo Arqueológico de Mértola

tola, Mértola, 2011

MARREY, Bernard, *Edouard Albert*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998

MASTRIGLI, Gabriele, *Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York in San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013

MINNAERT, Jean-Baptiste, *Henri Sauvage, ou l'exercice du renouvellement*, Éditions Norma/Institut Français d'Architecture, Paris, 2002

NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência [Die Fröhliche Wissenschaft]*, Guimarães Editores, Lisboa, 2000, original de 1882

NIETZSCHE, Friedrich, *O Crepúsculo dos Ídolos*, Guimarães Editores, Lisboa, 2003, original de 1882

NEUTELINGS, Willem Jan, *O fim do Minimalismo*, Jornal Punkto, Porto, 2017, original de 2007, disponível em http://www.revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquitecturas-de_11.html, consultado a 23.05.2017

PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres d'Architecture*, Arthaud, Paris, 1980, original de 1570

PEREZ, Florentino, *El muderismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilha, 1944

PESSOA, Fernando, *Mensagem*, in *Obra Poética de Fernando Pessoa, Vol. 1*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986

POTIÉ, Philippe, *Philibert de l'Orme : figures de la pensée constructive*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1996

POPPER, Karl, *O Mito do Contexto*, Edições 70, Lisboa, 2009, original de 1994

PROKOS, Antoine, *The Tent*, Projet de Diplôme, EPFL, 2016

RODRIGUES, José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto,

BIBLIOGRAFIA

2013

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 2001, original de 1966

RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects - A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, 1987, original de 1964

RUSSEL, Bertrand, *The History of Western Philosophy*, Simon & Schuster Inc, Nova Iorque, 1972, original de 1945

SANMARTIN, Antonio, *Venturi, Rauch and Scott-Brown*, Wiley-Academy, Hoboken, NJ, 1986

SAUVAGE, Henri, ed. MINNAERT, Jean-Baptiste “*The Architectural Drawings of Henri Sauvage: The works of an Architect-Decorator in the Collections of the Institut Français d’Architecture and the Archives the Paris*”, Garland Publishing Inc., Nova Iorque e Londres, 1994

SCOTT BROWN, Denise, *Having words*, Architectural Association, Londres, 2009

SUMMERSON, John, *Le Langage classique de l’architecture*, Editions L’Equerre, Paris, 1981, original de 1963

TAMBURELLI, Pier Paolo, *Fake Gothic*, in *San Rocco 07: Indifference*, Veneza, 2013

TAVARES, Domingos, *Andrea Palladio: A grande Roma*, Dafne Editora, Porto, 2008

TAVARES, Domingos, *Philibert Delorme: Profissão de Arquitecto*, Dafne Editora, Porto, 2004

TÁVORA, Fernando *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, original de 1962

TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX - Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FAUP, Porto, 2004

TILL, Jeremy, SCHNEIDER, Tatjana, *Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency*,

2009, consultado em <http://www.jeremytill.net/spatial-agency> a 25.08.2017

TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, 1993,

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Editorial Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2001

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1966

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Aprendiendo de Las Vegas : el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013

VITRÚVIO, *Vitrúvio : tratado de arquitectura*, tradução de Justino Maciel, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2009

WINCKELMANN, Johann J., *História del arte en la antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Aguillar, Madrid, 1955, original de 1764

Periódicos

Criticat 17, Paris, 2016

Criticat 18, Paris, 2016

San Rocco 02: The Even Covering of the Field. Veneza, 2011

San Rocco 07: Indifference, Veneza, 2013

San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut, Veneza, 2013

El Croquis, Álvaro Siza 1958-2000, n°68/69+95, Editorial El Croquis, Madrid, 2007

BAÍA, Pedro, *Uma novíssima geração de arquitectos do Porto*, Jornal Público, Suplemento Ípsilon, Porto, 06.08.2017

BIBLIOGRAFIA

Filmes / Documentários

BERGMAN, Ingmar, *Det sjunde inseglet* [O Sétimo Selo], AB Svensk Filmindustri, Solna, 1966

DILTHEY, Iain, *Auf eine Zigarette mit Álvaro Siza*, Magnetfilm, Alemanha, 2016

FREIRE, Raquel, *Rasganço*, Madragoa Filmes, Lisboa, 2001

GILLIAM, Terry e JONES, Terry, *Monty Python and The Holy Grail*, EMI Films, Londres, 1975

Conferências

Fernando Távora: Histórias de vida(s), Sessão 6, Integrado no programa da Figura Eminente UPORTO 2013, a 10 de Março de 2014, organização de Manuel Mendes, uma colaboração entre a UPORTO, a FAUP e a FIMS. Disponível em <https://tv.up.pt/videos/uglrq1zs?type=audio>, consultado a 12.09.2017

Conferência e Debate com Pierre Chabard: 'Fazer menos com menos', a 5 de Abril de 2017, no auditório Fernando Távora da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, organização de Edgar Brito e Nuno Reis Pereira, sem reprodução.

Fontes das Imagens

- p. 34** *Cartaz de Propaganda Eleitoral para a Eleição de Peter Bonitz na Turíngia em 1994*, disponível em <https://de.wikipedia.org/wiki/TINA-Prinzip>, consultado a 20.08.2017
- p. 38** HOLDER, Will, *Forms of Inquiry*, Catálogo 60, Architectural Association, Londres, 2007
- p. 42** Frame capturado no minuto 1:00:37 do filme *Rasgão*, realizado por Raquel Freire. Madragoa Filmes, Lisboa, 2001
- p. 50** Autor desconhecido, *Bilhete postal do final do século XIX da Opéra Garnier*, disponível em http://www.communes.com/images/orig/ile-de-france/paris/paris-9e-arrondissement_75009/paris-9e-arrondissement_213343.jpg, consultado a 27.08.2017
- p. 54** Autor desconhecido, *Vista interior da Igreja de Santiago de Peñalba*, disponível em <http://www.jdiezarnal.com/santiagodepenalba.html>, consultado a 02.09.2017
- p. 56** Autor desconhecido, *Vista lateral da Igreja de Friedrichwerdersche*, disponível em <https://i.pinimg.com/originals/e4/73/42/e473429a95e9c05b353ed81f60343cb7.jpg>, consultado a 27.08.2017
- p. 58** Produzido pelo autor
- p. 66** *Fotografia Aérea da zona da Batalha da cidade do Porto*, disponível em <http://www.virtual-birdseye.com/map/map.htm?t=pbpqebdj>, consultado a 08.05.2017
- p. 68** *Ribeira - Casario*, REGO, Teófilo, *A Ribeira*, Fundação Manuel Leão, Vila Nova de Gaia, 2005, p. 23
- p. 78** Autor desconhecido, *Vista para a cidade de Roma a partir da Villa Lante*, disponível em <https://criticaclassica.wordpress.com/2014/10/31/mercoledi-12-novembre-lorecchio-di-giano-dialoghi-della-antica-moderna-musica-si-chiude-con-salotto-helbig-ospiti-il-lustri-e-archeologi-appassionati-intorno-al-pianoforte-p/>, consultado a 03.09.2017
- p. 80** *El Croquis, Álvaro Siza 1958-2000, nº68/69+95*, Editorial El Croquis, Madrid, 2007, p. 67

p. 82

[1] TEIXEIRA, Arménio, *Escola Secundária do Padrão*, Porto, 2011, disponível em https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=1230, consultado a 03.09.2017

[2] SERÓDIO, João Pedro, *Casas no Pinheiro Manso*, Porto, 2012, disponível em http://www.serodiodfurtado.com/content/images/homepage_80_04_L1_HM_FL_06_007_panoramica-1413478186.jpg, consultado a 03.09.2017

[3] FERREIRA ALVES, Luís, *Casa Ricardo Pinto*, Porto, 2012, disponível em <https://divisare.com/projects/278834-correia-ragazzi-arquitectos-luis-ferreira-alves-house-ricardo-pinto-porto-portugal>, consultado a 03.09.2017

p. 84 CHIERICI, Gino, *Palladio - 1508-1580*, Librairie A. Hatier, Paris, 1956, p. 43

p. 92 Autor Desconhecido, *Vista de uma ilha em Campanhã com traseiras de Casas Burguesas ao fundo*, disponível em <http://etcetaljornal.pt/j/2015/05/porto-tem-quase-mil-ilhas-e-campanha-e-a-capital-do-arquipelago/>, consultado a 03.09.2017

p. 96 WRIGHT, Joseph Wright, *An experiment on a bird in the Airpump*, [Pintura], 1768, Coleção do museu Tate Britain, Londres

p. 98 Autor Desconhecido, *Coleção Elements*, disponível em <https://www.area-arch.it/en/elements-of-architecture-delirious-venice-2/>, consultado a 03.07.2017

p. 100 PROKOS, Antoine, *A case for Pragmatism in The Tent, Projet de Diplôme*, EPFL, 2016, p. 5, 8, 10, 12

p. 104 AURELI, Pier Vittorio, dois desenhos da série *The Marriage of Reason and Squalor*, realizados entre 2001 e 2014, reproduzidos no artigo de CHABARD, Pierre, *Utilitas, Firmitas, Austeritas*, Criticat 17, Paris, 2016, p. 47

p. 108 TAVARES, Domingos, *Philibert Delorme: Profissão de Arquitecto*, Dafne Editora, Porto, 2004, p. 51

p. 110 Produzido pelo autor

p. 124 disponível em https://architecture.uic.es/2013/11/29/wsb14_la-horizontalidad/, consultado a 03.09.2017

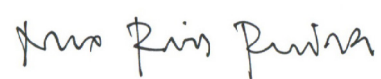
p. 136 Frames capturados nos minutos 1 h 18 m 37 s, e 1 h 18 m 52 s, *Det sjunde inseglet (O sétimo Selo)*, realizado por Ingmar Bergman [Filme]. Suécia: AB Svensk Filmindustri, Solna, 1966

p. 140 MERLE D'AUBIGNÉ, Louis, *L'arbre de Távora*, 2017, sem reprodução

Porto, Setembro de 2017

Eu, Nuno Manuel Reis Pereira, autorizo a publicação desta Dissertação no sistema de Informação da Universidade do Porto.

Coloco à disposição o meu e-mail - nunoreisper@gmail.com - para perguntas, dúvidas, inquietações e provocações em relação aos problemas aqui abordados. Será um prazer.

A handwritten signature in black ink, reading "Nuno Reis Pereira". The signature is written in a cursive, flowing style.

O Elogio do compromisso

Autoridade e Negociação em Architectura

Mapa Pessoal de Transgressões . Caderno 2 de 3

Dissertação de Mestrado Integrado em Architectura

apresentada à Faculdade de Architectura da Universidade do Porto

sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

e a co-orientação dos Professores Kersten Geers e Andrea Zanderigo

Nuno Reis Pereira, Setembro de 2017

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990 por decisão do autor. As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.

O Elogio do compromisso

Autoridade e Negociação em Arquitectura

Mapa Pessoal de Transgressões . Caderno 2 de 3

Mapa Pessoal de Transgressões

O Caderno 2 [Mapa Pessoal de Transgressões] concentra um manual de episódios (projectos, novelas), fáceis de consultar e de manusear. Trata-se do conjunto dos casos de estudo enquadrados - de forma a tornar os assuntos breves, simples e precisos - em dois A4's: o primeiro recebe um retrato gráfico (fotografia/desenho/documento) e o segundo um registo escrito.

Este manual de *transgressões* articula os argumentos formulados no argumentário com os problemas de projecto da Casa Burguesa da Rua do Sol, 75, Porto, confrontando-os e seguindo-os. O Mapa Pessoal de Transgressões organiza exemplos que, oscilando entre o projecto e o argumentário, estruturam e tornam legível todo o trabalho. O lugar deste capítulo no trabalho pretende fazer dele o momento de síntese, verificação e teste dos argumentos apresentados. Se um caso de estudo é essencial para a compreensão do Argumentário, este fará parte do Mapa. Se um outro informa e justifica decisões do projecto, este integrará o Mapa de igual forma.

Um outro critério incontornável para a escolha dos casos não segue outra inclinação que o gosto pessoal do autor, este motivado por emoções, surpresas, pasmos e deslumbramentos - algo que não se adequará ao contexto científico e que preferiríamos evitar. Assume-se o risco, separando estes “textos de opinião” num caderno diferente e mais descontraído. Esta decisão faz-se acompanhar de uma certa folga no tipo de registo escrito, que é certas vezes mais ácido, outras mais amável.

Embora alguns grupos temáticos sejam legíveis, todas as *transgressões* poderão ser lidas de forma independente. A ordem de apresentação das *transgressões* articula uma disposição narrativa aberta.

Caderno 2 . Mapa Pessoal de Transgressões

Sumário

- 00 Monty Python e a Bruxa - *A transgressão pela aura*

- 01 Platão salva o seu mestre - *A transgressão primordial*
- 02 Le Corbusier e os olhos que vêem - *A transgressão pela substituição de referências*
- 03 Estes são “Os Quatro Livros de Architectura” - *A transgressão pela Reescrita I*
- 04 Rem Koolhaas põe Nova Iorque a dormir - *A transgressão pela Reescrita II*
- 05 Parthénon - *A transgressão.*
- 06 D. Manuel I e a sua cabana primitiva - *A transgressão colagem*
- 07 O “algoritmo reabilitador” da Casa Burguesa - *“Transgressão precisa-se”*
- 08 Quinquilharia ou Moral - *A transgressão das expectativas*
- 09 Delorme faz o que pode e um pouco mais - *A transgressão do novo pelo que já lá está*
- 10 Para onde foi o capitel em *Hebelstrasse*? - *A transgressão da ordem*
- 11 A coluna piloti *avant la lettre* - *A transgressão resgatada*

- 12 Os *moçárabes* tiveram saudades - *A transgressão cultural*
- 13 Aurelio Galfetti constrói uma passagem - *A transgressão do programa*
- 14 Rua do Sol e a entrada partilhada – *A transgressão do lote Almadino*
- 15 Henri Sauvage encaixa lá uma piscina - *A transgressão do modelo*
- 16 O jardim (antigo saguão) é uma sala - *A transgressão da Casa Burguesa*
- 17 Edouard Albert compatibiliza - *A transgressão do espaço público*
- 18 A não tão pequena casa de Venturi e Rauch - *A transgressão do tamanho*
- 19 Simetria *revisited* por Álvaro Siza - *A transgressão da simetria*
- 20 Orçamentos de Agências Imobiliárias - “*Transgressions are not allowed*”
- 21 Giulio Romano ironiza - *A transgressão gramatical*
- 22 Mirabe da Igreja Matriz de Mértola - *A transgressão periférica*
- 23 Schinkel e a *Friedrichswerdersche Kirche* - *A transgressão da autoridade*
- 24 “Vernacular Planetário” - *A transgressão da intimidade*
- 25 Palazzos de Palladio - *A transgressão da amálgama*
- 26 O Logradouro que é maior que a rua - *A transgressão que critica e deixa ver*
- 27 O que uma Villa agrícola pode fazer - *A transgressão pelo compromisso*
- 28 Albert Camus e *A Peste* - *O Elogio do compromisso*

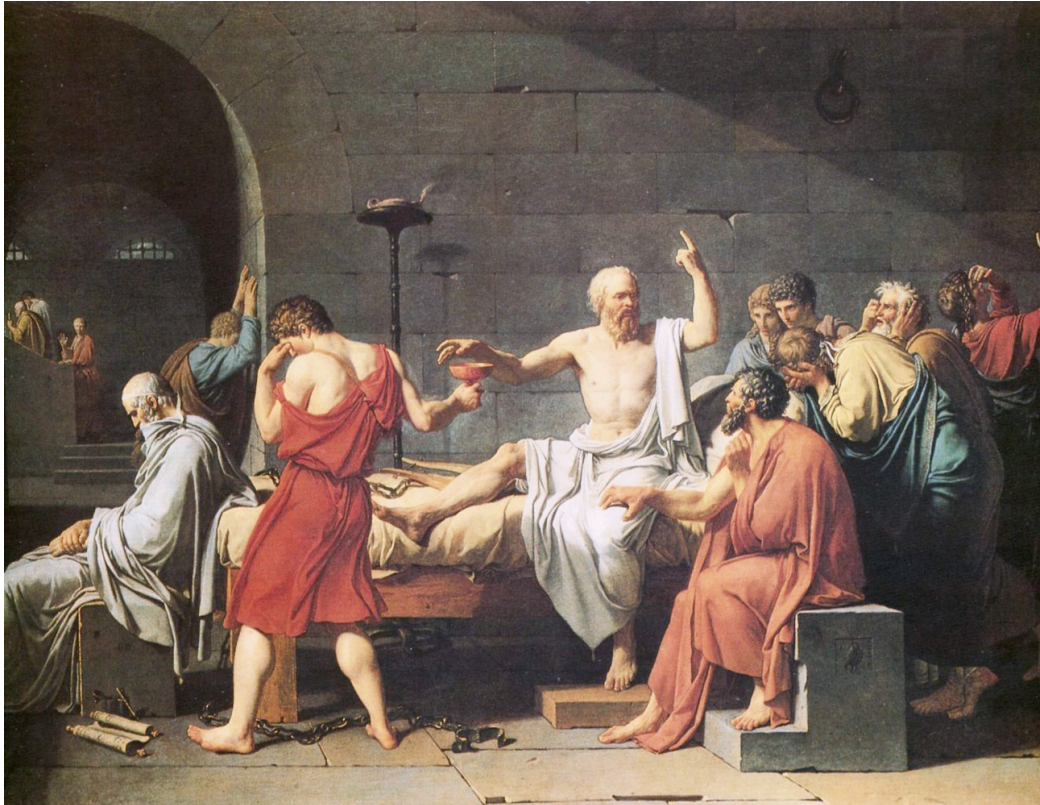


00. Monty Python e a Bruxa - *A transgressão pela aura*

Em 1975, no filme *Monty Python e o Cálice Sagrado*, o grupo de comediantes britânico produziria uma metáfora à medida da problemática da autoridade. Ao se tentar determinar se uma camponesa é, como acusada por uma multidão enfurecida, uma bruxa, um extraordinário, porém assustador raciocínio é elaborado. Nesta cena, um julgamento popular desenrola-se da seguinte forma: “as bruxas são para queimar, elas ardem porque são feitas de madeira, a madeira flutua e os patos também flutuam”. Por conseguinte, se a pobre mulher pesar o mesmo que um pato, é sem dúvida uma bruxa. O cenário configura um caso exemplar de lógica proposicional.

A figura de autoridade moral da cena é Bedevere – um cavaleiro fictício – e é este o responsável pela articulação da hipótese. Dado estar empossado de uma estranha todavia infalível credibilidade, Bedevere permite-se (numa moda sofista bem evocada) a convencer os leigos da validade do seu raciocínio. Este último, lembrando uma parte importante da narrativa arquitectónica actual, é aleatório e desajustado às suas consequências – neste caso, a execução da pobre camponesa, que no final da cena adere, ao bom gosto dos Monty Python, à sua própria culpa.

A construção cénica deste episódio é simples. A multidão surge num plano inferior, com foices e sacholas; o objecto de discussão – a bruxa – surge a meia altura; por fim, o cavaleiro Bedevere surge no cimo de um palco, rodeado de instrumentos de aparente sofisticação, vestido de branco e com um elmo. As razões para a credibilidade de Bedevere não serão nunca reveladas, mas ressoam das suas vestes e emanam da sua posição em cena bem como da sua aura de sabedoria.



01. Platão salva o seu mestre - *A transgressão primordial*

Na obra *La Mort de Socrate* de 1787, Jacques-Louis David retrata o instante imediatamente anterior à morte de Sócrates. Banhado pela luz e rodeado dos seus discípulos divididos entre desespero e consolação, Sócrates ergue o indicador aos céus num último gesto de apelo e confiança na Persuasão e no Raciocínio. Aos pés do leito está Platão: posicionado na *proa* deste episódio, é representado com barbas e cabelos brancos (à data da morte de Sócrates, Platão teria apenas 28 anos). Este pormenor de anacronismo não é irrelevante pois será mais tarde na sua vida que Platão redigirá o dispositivo solucionador para a injusta condenação do seu mestre.

A morte de Sócrates está na origem da primeira hipótese em relação à Autoridade na cronologia do pensamento filosófico. Esta execução deixará claro, para um observador próximo como Platão, que a persuasão racional não é suficiente para o exercício da autoridade num meio como a *polis* - o corpo de cidadãos. O veredicto significa a derrota da persuasão - que pressupõe equidade e argumentação. Posto isto, torna-se necessário, em primeiro lugar, assegurar o “bem da filosofia e da segurança do filósofo”. As propostas de Platão para resolver este problema firmam-se na criação de uma nova figura de autoridade – a do filósofo-rei – que determina, desde logo, uma relação entre governante e governados.

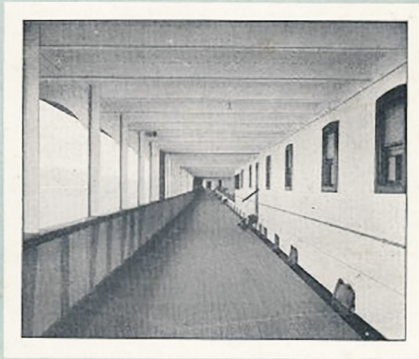
“Foi após a morte de Sócrates que Platão começou a descreditar a persuasão como insuficiente para a orientação dos homens e a procurar algo capaz de os extorquir sem a utilização de meios exteriores de violência. Bastante cedo na sua pesquisa, terá descoberto que a verdade, nomeadamente as verdades que denominamos de evidentes por si mesmas, compele a mente, e que esta coerção, apesar de não necessitar de violência para ser eficaz, é mais forte do que a persuasão e o argumento. (...) Na República, o problema é resolvido através de um mito conclusivo sobre recompensas e castigos no além da morte, um mito no qual Platão obviamente não acreditava nem desejava que os filósofos acreditassem.”¹

A ideia de Teologia como instrumento político é o aparato *check-mate* de Platão. Isto é, ao tentar encontrar uma solução para a instauração de uma figura de autoridade na gestão dos assuntos humanos e esgrimindo a ideia de filósofo-rei como o governante ideal, Platão indica que uma fonte ou força exterior, que transcende os conteúdos da prática política, é capaz de legitimar uma autoridade. Como afirma Arendt, “(...) é sempre esta fonte, esta força exterior que transcende o domínio da política, da qual as autoridades derivam a sua «autoridade», isto é, a sua legitimidade, e contra a qual o seu poder pode ser verificado.”²

[Arendt, 1954; Russel, 1945]

LE CORBUSIER-SAUGNIER

VERS UNE ARCHITECTURE



LES EDITIONS O. CRES ET C^{ie}
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21
PARIS

DEUXIEME EDITION

02. Le Corbusier e os olhos que vêem - A transgressão pela substituição de referências

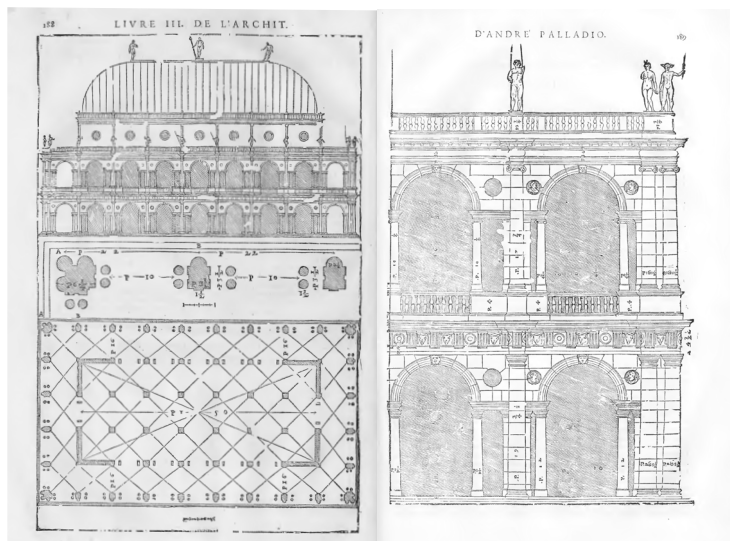
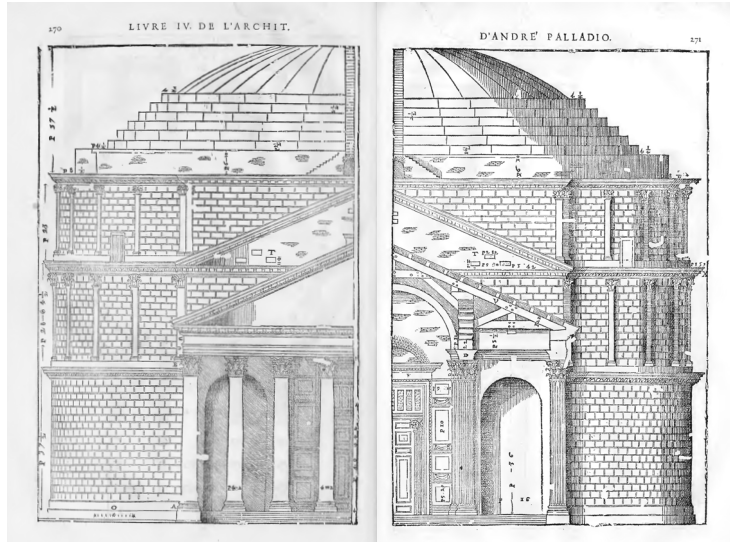
10 anos após a publicação por Walter Gropius de uma fotografia de um Silo de Trigo Americano, Le Corbusier lança *Vers une Architecture*, fazendo um empréstimo da mesma imagem (e de bastantes outras) mas alterando-a sem pudor para excluir os frontões que Gropius comparara, por sua vez, a um templo egípcio.³

Após vários anos de trabalho de investigação assentes na simples imitação (conhecida a partir da quantidade de desenhos deixados pelo jovem arquitecto de peças de museus, viagens e livros), Le Corbusier prepara-se para transgredir, consumando um ataque de eficácia inédita ao paradigma de composição e produção arquitectónica *beaux-artiano*. As consequências desta ofensiva foram irreversíveis.

O sucesso desta *narrativa* deve-se, em parte, à compreensão cuidadosa do seu público-alvo. A eleição de paquetes, carros, silos e aviões como alternativa *narrativa* à importância da cópia eclética ensinada nas escolas da arquitectura e prática corrente nos ateliers no final do século XIX tinha tudo para dar certo. É auto-justificante pois tem origem no exterior da disciplina da arquitectura da época e porque o seu conteúdo tem pouco que ver com a prática da arquitectura de então. Não se trata aqui de discutir se sobrepomos uma ordem a outra, se aumentamos o entablamento ou se destacamos a escultura dos capitéis: afastar o debate da arquitectura para outra fonte gramatical é frustrar de forma directa as expectativas do “público arquitectónico” deste período.⁴

Assim, ataques sérios à mecânica desta teoria são reduzidos ao mínimo e só terão êxito várias décadas mais tarde pela mão de Robert Venturi ou Aldo Rossi - que já tiveram acesso aos resultados do Estilo Internacional.⁵

Talvez o lado mais espectacular da *transgressão* fundadora do *autor* Le Corbusier seja a audácia de, como aponta Eric Lapierre, redesenhar o seu próprio conteúdo para que este adira sem atritos à força da sua narrativa. Ao reclamar que “(...) os ENGENHEIROS de hoje fazem uso de elementos primários (...) e com que o trabalho do homem soe em uníssono com a ordem universal”⁶ e desenhando ele próprio estes elementos, Le Corbusier redige a sua própria origem mitificada.



03. Estes são Os Quatro Livros de Architectura - A transgressão pela Reescrita I

Tal como os restantes architectos da Renascença sempre fizeram, a autoridade da architectura dos antigos é convocada por Palladio para fundamentar o seu trabalho.⁷ Assim, os *Quattro libri dell'architettura* são a compilação monográfica dos seus projectos, acompanhada de outros da Antiguidade, factuais ou fictícios (Panteão vs. Casas Grega e Romana) e ainda de alguns contemporâneos de Palladio.

O Primeiro Livro debate materiais, técnicas construtivas e as cinco ordens da architectura clássica. O Segundo trata das casas/*palazzos* urbanos e das villas agrícolas. O Terceiro está interessado em infra-estrutura e espaço público, incluindo pontes, praças, ruas e basílicas (quase todas romanas). O Quarto livro reúne e comenta os templos romanos. Torna-se necessário reforçar que Palladio integra, sempre que possível, uma abordagem construtiva dos projectos, tentando explicitar, quando possível, os sistemas estruturais e os detalhes de execução de edifícios. O Tratado é escrito numa língua comum, ao contrário dos de Alberti ou de Vitruvius, escritos em latim.

É um verdadeiro manual de projectos transmissível, que passa a fazer parte dos estiradores de muitos architectos. Nenhuma architectura antes da *palladiana* tem origem num único autor (i.e. *grega, romana, gótica*). Os livros de Palladio têm o papel fundamental na difusão de uma forma de *tradição*, na qual ao antepassado original se somam as reedições de inglesas, francesas e alemãs até às contemporâneas. Os livros chegam quase sempre de fora e poucos são os que conseguem visitar os edifícios, pelo que se tornam em irremediáveis *narrativas exteriores*.

Quais são as diferenças? Os edifícios e projectos nele apresentados prescindem de muito do seu contexto e não coincidem com as suas versões construídas, o que faz das plantas, dos alçados, dos cortes e das memórias descritivas as únicas fontes para a compreensão e debate possível. Este aspecto é fundamental para que possamos indagar que, para além do papel definitivo destas *narrativas exteriores* e de fáceis *autoridades* para quem as recebe e nelas participa (carecendo de espaços de contraditório que vão para lá de meios académicos), a publicação é de facto um dos dispositivos *autoritários* mais eficazes da architectura.

[Palladio, 1570; Ackerman, 1957; Habracken, 2003]

Rem Koolhaas

DELIRIOUS NEW YORK



04. Rem Koolhaas põe Nova Iorque a dormir - A transgressão pela reescrita II

manifesto

nome masculino

1. acto ou efeito de manifestar;
2. declaração pública de política e objectivos, especialmente emitido antes de uma eleição por um partido político ou um candidato;
3. texto programático;

retroactivo

adjectivo

1. que tem efeito sobre factos passados; que modifica o que já foi feito;⁸

Publicado em 1978, *Delirious New York* é um *manifesto retroactivo*. Se um *manifesto* precede um mandato, adjectivá-lo à partida de *retroactivo* é contraditório. Ao organizar a história do desenvolvimento de Nova Iorque postumamente, Rem Koolhaas ultrapassa as fronteiras da mera enumeração de factos: reescreve-os segundo o seu ponto de vista e alinha-os tendo em conta a sua agenda arquitectónica.

Acautelando indiscutíveis qualidades literárias, o texto de Koolhaas é irreverente e estabelece uma nova *discursividade*. Fazendo uso de postais, fotografias, desenhos, plantas históricas, cartas e outros documentos, qualifica a cidade como “(...) uma máquina viciante da qual não há escapatória possível (...)” e lança as bases para o que será uma forma de fazer arquitectura cujo exercício dura há quase 40 anos.

Delirious New York transgride o paradigma do programa - fundamental para o movimento moderno (“a forma segue a função”) - com uma narrativa *remixada* cuidadosamente por Koolhaas. A grelha de Manhattan deixa de ser simples trabalho de agrimensor para se tornar num dispositivo colectivo de imoralidade urbana. A torre renuncia a ser um empilhamento de lajes para se metamorfosear num instrumento de opressão e de angústia.

O trabalho de *transgressão* em Koolhaas projecta o *mindset* de várias gerações com uma narrativa que lhes é exterior. Acomoda o seu trabalho numa *discursividade* libertando-o de acusações de maneirismo.

[Koolhaas, 1978; Mastrigli, 2013]



05. Parthénon - *A transgressão*

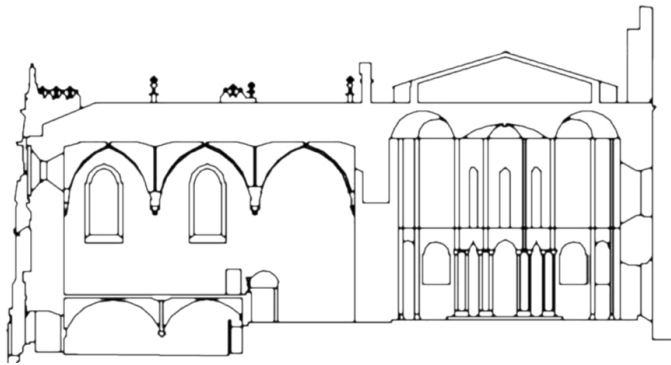
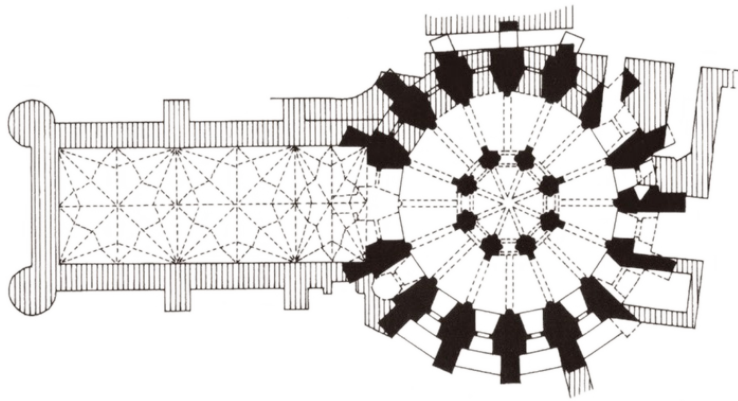
O Parthénon é ainda a mais eficaz, antiga e mobilizável *narrativa* da arquitectura ocidental. Terá sido construído no século V A.C. na colina da Acrópole de Atenas. Conhecemos o cliente - Péricles - os dois arquitectos - Calícrates e Ictinos - e o supervisor/decorador - Fídias. O seu programa original era o de um templo dedicado à divindade Atena, e os seus programas sucessivos oscilaram entre o lugar de culto, a fortaleza militar e uma ruína para curiosos.

A ordem dórica encontra uma expressão tão exacta no Parthénon que o torna no seu cânone (o templo de Hefestos está mais intacto, Vitruvius aponta a qualidade dos templos em Itália, mas nenhum templo dórico parece ter atingido o refinamento do Parthénon). A planta é rectangular, sendo as duas salas interiores contidas por um peristilo de oito por dezassete colunas, respectivamente a poente e a nascente. As alturas das colunas são rigorosamente desiguais para que não duvidemos da sua perfeição a longas distâncias. E dessas longas distâncias - das colinas que o circundam, do porto de Pireu, dos ateliers de desenho da *École de Beaux Arts*, da biblioteca da FAUP - contemplamos a sua efectiva beleza.

O Parthénon é o *ultimate ancestor*, e não lhe faltam repetições e evocações que rapidamente se tornaram em *antepassados* para hoje em dia. Winckelmann encarregou-se de o transformar num modelo ideal¹⁰ e nem Le Corbusier o descartou.¹¹ Este edifício está no centro da cultura arquitectónica europeia e talvez tenha sido por esta razão uma cabana primitiva a que se vai voltando sempre a cada vez que queremos justificar a obsessão contemporânea pelo refinamento e pureza dos edifícios. Faz indubitavelmente parte da arquitectura que Vitruvius considera, na introdução do seu tratado, como “merecedora de ser passada à posteridade”, concentradora de uma vaga aura mitológica e símbolo da cultura do desenho.

O Parthénon é uma *discursividade*, e ele próprio permite as suas *transgressões*. Os comentários de Claude Perrault ao Tratado de Vitruvius apontam referências directas à construção original dos templos arcaicos em madeira como a fonte da ordem dórica. Se aceitarmos esta origem para a linguagem do classicismo, continuarmos as reproduções formais do que seria um problema construtivo só poderá fazer sentido sob a sugestão de Rogers, que aponta uma capacidade retórica de um problema comum:¹² esculpir gotas sob triglifos e cornijas é capaz de relembrar a relação de um edifício com a precipitação, tal como qualquer espigreiro do Lindoso.

[Le Corbusier, 1927; Winckelmann, 1764; Grassi, 2015]



06. D. Manuel I e a sua cabana primitiva - A transgressão colagem

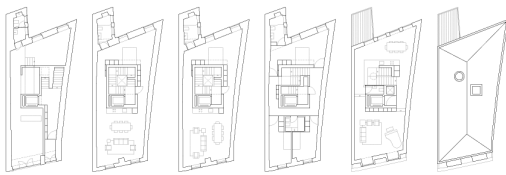
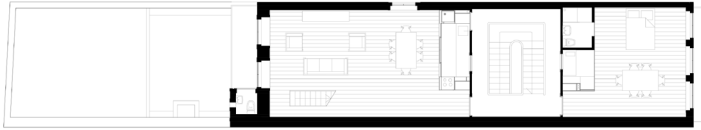
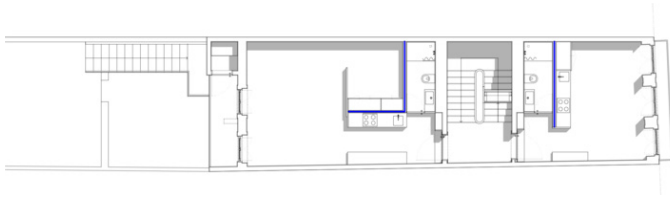
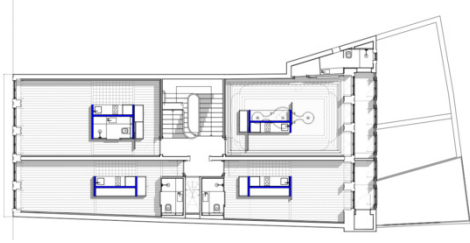
A Charola Românica do Convento de Cristo em Tomar, concluída no final do século XII pela Ordem dos Templários é uma réplica da Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém – um dos lugares mais sagrados da Cristandade.

Não será despropositado imaginar que um monarca com o cadastro de intervenções arquitectónicas como D. Manuel se precipitasse a relacionar o seu legado com um edifício desta importância. Implantada a poente, a nova nave manuelina adossada à igreja original aumenta a sua área interior em mais do dobro do número original, ergue-se praticamente à mesma cêrcea da porção existente e, demolido um dos espessos contrafortes, afigura-se como uma espécie de janela para uma montra arquitectónica. Torna-se possível, através do novo vão de arco apontado, um ponto de vista inédito: em que a experiência do espaço interior da antiga charola passa a ser contemplativa e abandona a vocação deambulatória. A percepção deste espaço tão singular é reescrita de forma irreversível por esta nave.

À semelhança do caso dos túmulos dos primeiros reis da Dinastia de Borgonha (onde D. Manuel também interveio), é aqui sobreposta à tectónica românica a gramática manuelina que, neste caso, não será simplesmente ornamental.

A famosa janela da sala do capítulo – ‘soterrada’ no interior da nave – levanta-se na fachada poente com um destaque sem precedentes: a área do vão é sete vezes menor que a área do adorno que o circunda. Esta desproporção engenhosa teria, segundo alguns autores, uma missão territorial – mais do que deixar entrar a luz, esta janela deixa sair uma mensagem apreensível a longas distâncias: a de que este território acomoda um domínio real. Não deixa de ser curioso comparar este artifício ao efeito surpreendente da antiga Charola na paisagem de Tomar – construída no cimo de uma colina num momento de consolidação do reino durante a reconquista, este cilindro (que no passado seria encimado por uma agulha) é um marco de território de grande importância simbólica.

Mais do que a simples eleição de uma *cabana primitiva*, a nave de D. Manuel parece querer abrigar-se debaixo da sua. É uma *transgressão* literal que ultrapassa a mera colagem ao seu próprio *objecto* pois o reescreve de forma inconversível.



07. O “algoritmo reabilitador” da Casa Burguesa - “*Transgressão precisa-se*”

A última década aperfeiçoou um tipo generalizado de reabilitação das Casas Burguesas Portuenses. Levam a cabo este tipo de reabilitação diferentes grupos no interior da comunidade de arquitectos - há activistas com presença assídua em debates sobre a habitação, teóricos preocupados com a inserção em movimentos exteriores, tecnocratas expeditos, carismáticos produtores de “qualidade espacial” ou combinações de um ou mais dos anteriores. As divergências em relação à arquitectura não os afastam da mesma resposta ao problema, contribuindo para um código de programação para a reabilitação da Casa Burguesa.

O “algoritmo reabilitador” consiste, de forma folgada, na transformação dos espaços da Casa Burguesa em fogos que acumulam os *means for living* (kitchenette, casa de banho e eventualmente uma cama dobrável) numa única caixa. Esta surge algures a meio da planta (qual *Superbox* de Ettore Sottsass) ou encostada às caixas de escada - amiúde ocultando engenhosos acessos para um sótão secreto ou um piso inesperado. A operação inclui a multiplicação das infra-estruturas de saneamento, de ventilação e de electricidade em diferentes pontos do edifício inteiro. O tipo de materialidade destas caixas oscila entre a madeira (nos melhores casos) e o gesso cartonado, vulgo *pladur*. Estes acabamentos têm tendência a espalhar-se pelo interior de todas as divisões.

Perante este cenário, os arquitectos são engenhosos na redacção de retóricas diferenciadoras dos seus projectos. Alguns ostentam a “inteligência na integração da cozinha” que se “esconde conforme a ocasião”, o “design moderno” ou o “jogo de luz”. A *traça original* é para quase todos um assunto da mais grave importância: as paredes de pedra e tabique podem ser mobilizada para o *marketing* e deixadas a descoberto sem argamassas (invariavelmente pintadas de branco), só encontrando sentido enquanto curiosidades. Velhas clarabóias em colapso, pavimentos podres e imagens de ruínas (sempre prévias ao projecto) são apresentadas em exposições de fotografia e arquitectura (ocupando 20% da área das telas brancas). A lista é interminável. No quadro destes projectos, os arquitectos refugiam-se numa certa aura de sofisticação, por vezes com números e *empreendedorismo*, por outras com uma “pseudo-intelectualidade” insuportável, mas sempre “biômbica”. Quanto mais falarmos da pureza das caixas, da cozinha que se esconde, do “design moderno”, cada vez menos falaremos de arquitectura, de sociedade ou de qualidade de vida.

E dirão: “Mas há alternativa?”, “O quadro de investimento e a legislação autorizam a proliferação selvagem do mercado e se nos recusarmos a fazê-lo não temos trabalho!”, “Ao escritório só chegam estas encomendas, que querem que façamos?”. É notório que um enorme trabalho de planeamento estratégico, legislação e controlo camarário sobre a reabilitação e o custo da habitação está ainda por fazer e é da maior urgência. No entanto, parece-nos que, para além de estar a destruir o património da cidade sob o “compromisso” da reabilitação, estes projectos não fornecem instrumentos críticos para a que escapemos aos destinos fatais. Não são *transgressões*.

COLLECTION MICHEL LÉVY

— 1 franc le volume —

1 franc 25 centimes à l'étranger

GUSTAVE FLAUBERT

MADAME

BOVARY

— MŒURS DE PROVINCE —

I



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1857

FANNY

ÉTUDE

PAR

ERNEST FEYDEAU



En vérité, je vous dis que vous ne sortirez
pas de là que vous n'ayez parcouru à la der-
nière chaise. Examinez-vous, Madame.
Celui qui creuse une fosse y tombera, et
celui qui recense une chaise sera mangé par
un serpent. Érudition.

TROISIÈME ÉDITION

PARIS

AMYOT, LIBRAIRE ÉDITEUR

8, RUE DE LA PAIX, 8

Droits de reproduction et de traduction réservés.

35522

08. Quinquilharia ou Moral - *A transgressão das expectativas*

No ano de 1857, foram publicados em Paris dois romances cujo enredo é fundamentalmente o mesmo: adultério. *Fanny*, de Ernest-Aimé Feydeau, alcançou 13 edições nesse ano mas é praticamente desconhecido do público contemporâneo. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, foi conhecido apenas por um círculo reduzido aquando da sua primeira publicação numa revista literária, mas tornou-se num clássico da literatura universal.

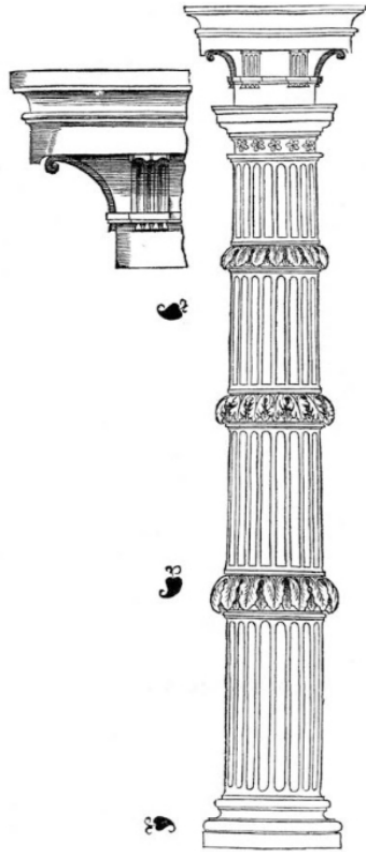
Hans Robert Jauss foi um filósofo e teórico da literatura conhecido pelo seu trabalho na Teoria da Recepção. Em termos simples, esta teoria propõe uma análise crítica e histórica da literatura que assenta na dinâmica entre autor, obra e leitor, sendo por isto mais englobante. A introdução da figura do leitor na avaliação do impacto de uma obra literária permite compreender o papel do contexto e do público da mesma. Jauss argumentaria que, ao se considerar a *recepção* do leitor como condição para a produção literária, se considerariam diferentes *horizontes de expectativa* do público. Comparando *Fanny* e *Madame Bovary*, apontou o seguinte:

“A inovação formal de Flaubert, o seu princípio do “narrar impessoal” (...), tinha de chocar aquele mesmo público que recebeu o conteúdo provocante de *Fanny* apresentado no tom facilmente digerível de um romance confessional. (...) Quando, porém, *Madame Bovary*, (...) se tornou num sucesso mundial, o público leitor de romances (...) sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis as debilidades de Feydeau - o seu estilo floreado, seus efeitos da moda, seus clichés lírico-confessionais (...).

O procedimento artístico [de Flaubert] consiste em apresentar um discurso em grande parte interior da personagem descrita sem o prover de nenhum sinal indicativo do discurso directo (*Je vais donc enfin posséder...*) ou do discurso indirecto (*Elle se disait qu'elle allait donc enfin posséder...*), o que resulta em que o leitor é quem tem de decidir por si próprio se toma a frase por uma asserção verdadeira ou se a deve entender como uma opinião característica dessa personagem. O efeito consternador das inovações formais do estilo narrativo flaubertiano torna-se evidente no processo: a narrativa impessoal obriga seus leitores não apenas a perceber as coisas de modo diferente — com “exatidão fotográfica”, segundo o juízo da época —, mas compele-os também a uma estranha insegurança do juízo. Uma vez que o novo procedimento artístico rompeu com uma velha convenção do romance — a presença constante na descrição das personagens do juízo moral inequívoco (...) —, *Madame Bovary* pôde radicalizar ou reformular perguntas concernentes à práxis da vida (...).”¹³

Este episódio literário ilustra com simplicidade os objectos passíveis de *transgressão*. Se *Fanny* escolhe *frustrar* a expectativa do público da época na sua especificidade (expectativas em relação à vida burguesa do segundo império), *Madame Bovary* *frustra* o paradigma da “moral da história” através de um mecanismo formal que tem na mira a *práxis da vida*.

[Flaubert, 1857, Feydeau, 1857, Jauss, 1967]



09. Delorme faz o que pode e um pouco mais - *A transgressão do novo pelo que já lá está*

Nascido em 1514 em Lyon, Philibert Delorme é o arquitecto da corte francesa entre 1545 e 1559, ano em que cairá na desgraça com a morte do rei Henri II.

Apesar de se saber pouco sobre a sua formação inicial, é conhecido o período de estada em Itália - onde Delorme terá acesso à novidade que então seria a arquitectura romana (ao qual os arquitectos em França tiveram acesso pela primeira vez através dos livros de Sebastiano Serlio - que se mudara para Fontainebleau em 1540 a convite de François I). Esta novidade, que interessa aos reis de França após o saque de Roma por razões vagamente propagandistas, muito divergirá da circunstância da tradição autóctone de construção gótica na prática e medieval nos costumes (como o castelo de Chenonceau ou o antigo castelo do Louvre).

O choque entre estes dois mundos é simultaneamente cultural e construtivo. Enquanto o programa cultural desta arquitectura resgatada dos antigos implicava o regresso renovado das ordens clássicas, da composição e de certas tipologias, o imaginário arquitectónico da corte francesa estava povoado por muralhas e torreões encantados, mansardas, chaminés esguias e arcos-botantes. Enquanto a construção medieval talhava as pedras sob parâmetros menos rigorosos, a semântica clássica exigia uma só pedra para o fuste, outra para a base e outra o capitel. A amálgama do castelo é desafiada pela unidade clara das colunas.

A Ordem Francesa corporiza uma *transgressão* inevitável, ainda que genial. Consciente de que a qualidade da pedra em território francês não permite uma coluna sólida e viável (a construção pereceria quando encetada), Delorme desenha uma coluna cujo fuste é intercalado por frisos com motivos florais. Este passo inaugura uma *discursividade* que se estende até à reforma da Escola de Belas Artes de Paris.



10. Para onde foi o capitel em *Hebelstrasse*? - A transgressão da ordem

Concluído em 1988, o edifício dos Herzog & de Meuron na *Hebelstrasse*, em Basel, tem um nome: *029 Apartment Building along a Party wall* (edifício de apartamentos ao longo de uma parede divisória)¹⁴. Este bloco de apartamentos está encostado ao longo de uma parede medieval a nascente, no interior de um quarteirão, elemento que colabora no seu sistema estrutural. Na extensão poente, é adossada à fachada uma galeria de três pisos. As três lógias resultantes são suportadas por um sistema simples de pilar, viga e laje que rematam o edifício, numa graciosa transição entre espaço privado e espaço semi-privado. Talvez o aspecto mais invulgar do edifício seja o dos pilares destas lógias - a sua elegante forma torneada pronuncia a *entasis* que os arquitectos suíços relacionam com uma “função visual” de dinâmica do espaço. A mesma forma evoca uma afinidade com o sistema das Ordens Clássicas e esclarece com rigor que se tratam de facto de colunas e não de pilares.

A Ordem de *Hebelstrasse* apresenta a seguinte progressão, que simplificamos: [1] base (viga de betão), plinto (soalho de madeira), fuste (coluna torneada em madeira), arquitrave (viga de madeira), cornija (laje de madeira); [2] fuste (coluna torneada em madeira), arquitrave (viga de madeira), cornija (laje de madeira); [3] fuste (coluna metálica), arquitrave (perfil I metálico) e cornija (laje de cobertura em madeira). Para onde foi o capitel?

A ausência do capitel é a *transgressão* da Ordem de *Hebelstrasse*. A sua presença (pelo menos na sua aceção de desenho) na composição desta fachada seria exclusivamente ornamental - a grande depuração construtiva reduz os seus elementos ao essencial. Também essencial para uma galeria elevada - que, alternando entre corredor de acesso e varanda, vai sendo o caso das três lógias - é o emprego de uma guarda.

O diferente desenho de cada guarda em cada um dos pisos, assim como o aumento progressivo do balanço de cada laje em sentido ascendente, coincide com a tripartição da fachada. Esta ocorrência cita de novo o sistema das Ordens Clássicas (dórico, jónico, coríntio) no seu sistema de sobre-posição tripartido. Se no piso térreo a guarda é quase minimalista, a do segundo piso acrescenta a balaustrada e a do terceiro adiciona uma travessa. Nos dois primeiros pisos, as guardas surgem atrás do vigor das colunas de carvalho, enquanto que no terceiro esta é colocada em frente a discretos tubos de metal. O ornamento então gratuito do capitel prepara o ornamento com significado das guardas.

A grande economia de meios deste edifício distribui-se entre a utilização da pré-existência medieval e a *transgressão* poupada de um sistema construtivo clássico de ordens. O uso da *entasis* não é simplesmente tradicional, fazendo questão de devolver, através da variação pronunciada dos sucessivos diâmetros (que dilatam e encolhem), uma tensão visual de grande harmonia a este espaço doméstico.

[Herzog & de Meuron, 2005]



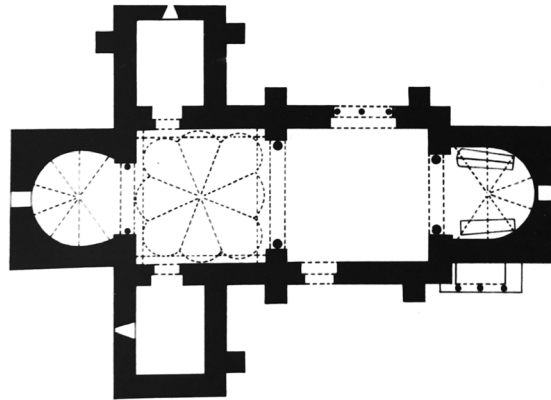
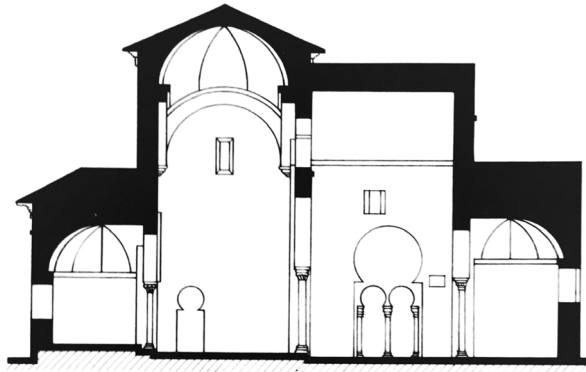
11. A coluna piloti *avant la lettre* - A transgressão resgatada

A Lógia da Villa Lante, da autoria do arquitecto Giulio Romano, foi concluída em 1531, após o saque de Roma em 1527. Este espaço exterior é a maior divisão do edifício e situa-se na sua parte nascente, ocupando uma fachada. Por entre as finas colunas que compõem o alçado surge a cidade de Roma, num ponto de observação privilegiado.

Em 1911, durante a sua Viagem ao Oriente, Le Corbusier visitou esta Villa pela segunda vez, desenhando esta fachada em particular. O desenho destaca, perante a grande opacidade do volume superior da casa (cujas modinaturas não acolhem nenhum vão), o papel das colunas na transparência da lógia. Ademais, o esquisso de Jeanneret parece ignorar a pequena janela na fachada norte, representando-a igual às grandes aberturas da fachada nascente.

“Talvez o edifício mais influente para o percurso de Jeanneret [em Roma] seja da autoria do artista maneirista Giulio Romano, cuja Villa Lante no Janiculum foi registada em esquissos, fotografias e num desenho maior. A anotação de Jeanneret no *Carnet 5* refere-se a ela como a afirmação do cubo, e alguns aspectos do seu desenho apareceriam em breve em La Chaux-de-Fonds e nos seus primeiros trabalhos em França.”¹⁵

Entre a proeminência das “belas formas que a luz revela” e o vislumbre da qualidade deste grande espaço, a visita a este edifício estará na origem dos dois. Aqui, as colunas clássicas de Giulio Romano são esquematicamente desenhadas, ignorando os capitéis, os entablamentos, o decoro da ordem clássica - qual diagrama de pilotis a haver. Esquecendo momentaneamente o seu potencial construtivo através do novo material (que conhecera através de Auguste Perret, para quem trabalhara entre 1908 e 1910), Le Corbusier antevê um novo valor para os pilotis que aqui se tornaram num factor fundamental para a qualidade do espaço da lógia.



12. Os *moçárabes* tiveram saudades - *A transgressão cultural*

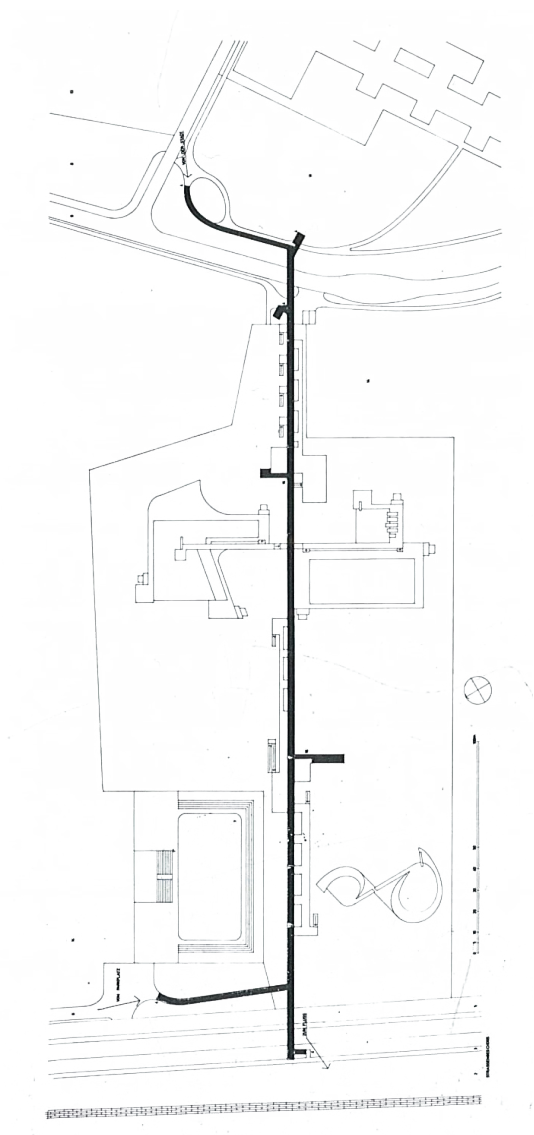
Após a invasão Umayyad da península ibérica em 711, o califado islâmico permitiu a presença de cristãos no território conquistado. Sete décadas mais tarde esta permanência seria repensada, sendo a prática da fé cristã proibida no mesmo território. Os membros do grupo de refugiados cristãos receberiam o nome de *moçárabes* e transportariam o *savoir-faire* arquitectónico muçulmano para o reino de Leão, instalando-se na meseta hispânica.

O espaço de culto islâmico organiza-se, em primeiro lugar, segundo o *mirhab* - um nicho semicircular na parede de uma mesquita - que indica a direcção do *qibla* - orientação utilizada nas cinco orações diárias para Meca. A orientação do *mirhab* não coincide necessariamente com a direcção natural dos espaços da mesquita, gerando-se uma experiência do espaço de desorientação e reorientação progressivas a cargo do indivíduo. Trata-se do equivalente arquitectónico ao preceito místico islâmico “perde-te para te encontrares”.

A igreja de *Santiago de Peñalba* é uma destas experiências *moçárabes*. Erigido num vale de difícil acesso próximo da Galiza, este templo de dimensões relativamente pequenas entre-cruza dois tipos de tradição construtiva.

O edifício é implantado a nascente/poente, segundo a tradição paleo-cristã, mas a entrada é feita à revelia deste desenho: no alçado sul, à esquerda. O vão da mesma entrada é dividido por um colunelo e sob dois arcos ultrapassados - não há certezas sobre um caminho “correcto”. Após este acesso perpendicular à longitudinalidade do espaço interior, existem simultaneamente (à esquerda e à direita), dois espaços com o aspecto de uma abside (onde se celebraria a missa). Esta ambiguidade é ainda acentuada pela engenhosa composição do corte do edifício: o pé-direito dos espaços quadrangulares orienta o olhar para nascente mas a altura dos vãos entre cada um deles sugere o oposto.

Os construtores *moçárabes* *transgridem* naturalmente o modo de desenhar igrejas pois tiveram contacto com uma experiência do espaço sagrado cuja *narrativa* era diferente. Os limites da *transgressão* estão vinculados ao cruzamento de dois tipos de *cultura* de espaço acabando por produzir uma nova.



13. Aurelio Galfetti constrói uma passagem - *A transgressão do programa*

O programa abstracto de um complexo de piscinas é variável: pode ir desde uma só piscina de lazer a um conjunto mais vasto que inclua pistas olímpicas ou piscinas de saltos.

As Piscinas de Bellinzona, projecto de Aurelio Galfetti concluído em 1970, organizam-se ao longo de uma passagem pedonal de aproximadamente 400 metros. Nos extremos deste percurso elevado encontram-se a cidade de Bellinzona e o rio Ticino. A recepção, os vestiários, o bar, os espaços técnicos e a administração da piscina são colocados sob a esguia passagem pública, composta por lajes e pilotis de betão. As diferentes piscinas (lazer, saltos, competição e infantil) são dispostas ao longo desta extensa linha e intercaladas por espaços abertos, árvores e os próprios percursos de acesso.

Parece que o programa das piscinas é preterido em favor de um outro programa mais urgente: ao desenhar um longo percurso antes de desenhar umas piscinas, Galfetti reconcilia a relação difícil e marginal da cidade de Bellinzona com o elemento natural mais próximo - o rio Ticino. A *promenade* de acesso a um miradouro fluvial sobrepõe-se às diferentes piscinas que a animam. Estes elementos assumem uma importância quase colateral, quando observados entre as brumas, as árvores e a paisagem alpina.

As Piscinas de Bellinzona *transgridem* em primeiro lugar o seu programa. Repare-se que esta decisão de projecto até acaba por valorizar o programa das piscinas, pois lhes oferece uma contínua linha de observação privilegiada. A relativa rigidez do desenho do passadiço autoriza a liberdade formal das bacias. Este projecto deixa de ser um conjunto de piscinas para se tornar num longo percurso pacificador da cidade com a natureza.



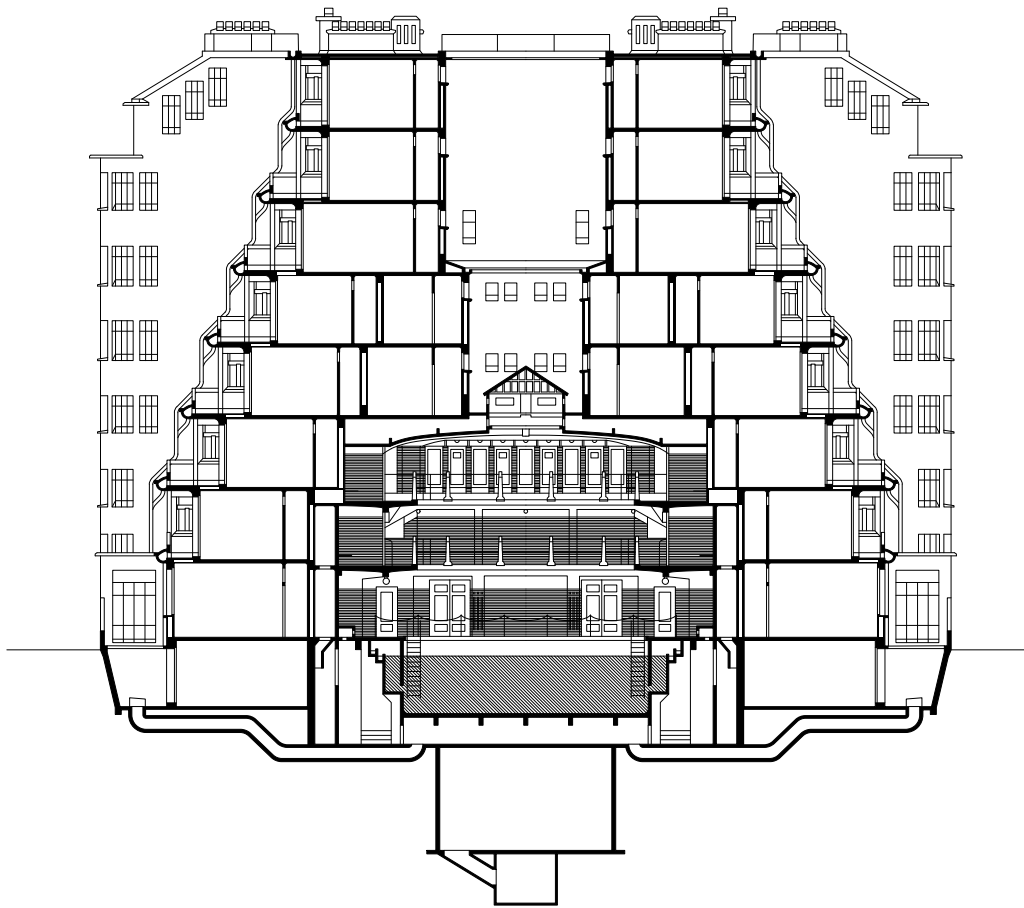
14. Rua do Sol e a entrada partilhada – *A transgressão do lote do Porto*

A parcela *tipo* e mais comum às Casas Burguesas do Porto tem seis metros de largura e a profundidade é variável, adaptando-se aos arruamentos que desenham cada quarteirão. Isto posto, os limites de propriedade destas parcelas são normalmente definidos por muros que se prolongam até ao final dos terrenos: a casa à face da rua, os logradouros atrás.

O quarteirão da Casa Burguesa do número 75 da Rua do Sol é limitado, a norte, pela mesma rua - no período medieval uma importante saída da cidade (pela Porta do Sol), no século XX um dos principais acessos à Ponte Luiz I - e a sul pela Rua de S. Luís - uma pequena rua de serviços, de acesso a armazéns, oficinas e à antiga Escola Comercial Oliveira Martins, da qual restam algumas ruínas sob um viaduto. A casa do número 75 é contígua a duas casas gémeas à sua direita - cada uma tem o seu logradouro definido, constituídos por saguão e um antigo armazém, fraccionado, mas cuja estrutura e cobertura é comum.

O acesso aos saguões de cada casa é feito por uma única passagem no terreno da casa central - sob o antigo armazém. No registo predial das restantes casas estão salvaguardados, no entanto, direitos de passagem e usufruto. Este caso não é único na cidade e como tal tem parentes (por exemplo, o quarteirão entre as ruas da Boavista e Álvares Cabral).

Para além de participar numa poupança de espaço importante para as três casas, esta pequena passagem transforma um espaço tradicionalmente privado e de acesso pela casa principal num espaço semi-privado, *transgredindo*, ao mesmo tempo, o velho paradigma de privacidade dos lotes almadinos (globalizantes). A ideia de propriedade privada é assim posta em causa de forma natural por um acesso que qualificamos como 'pragmático'. Se o espaço do logradouro *esquecido* não o puder ser mais, é possível continuar a pensar na Casa Burguesa como um artefacto encerrado e incontaminado?



15. Henri Sauvage encaixa lá uma piscina - *A transgressão do modelo*

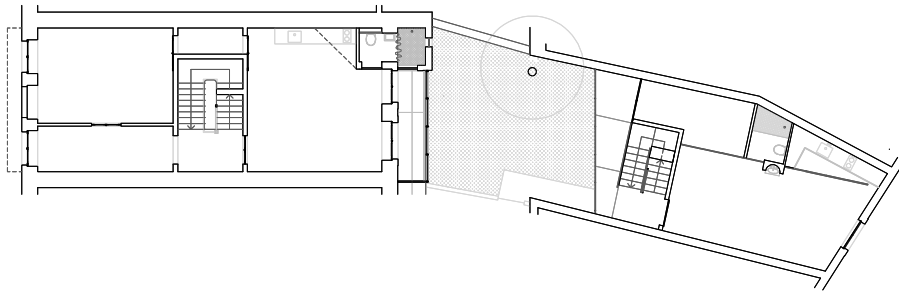
A tipologia tradicional do quarteirão parisiense descreve um conjunto de edifícios colocados no limite da rua que conformam um pátio interior. As dimensões deste pátio tornaram-se ainda mais pequenas com a introdução do edifício *haussmaniano*: a cota das águas furtadas sombreia durante todo o dia o pátio interior do quarteirão, tornando-o num espaço húmido, escuro e pouco higiénico.

Concluído em 1927, o edifício na *Rue des Amiraux* de Henri Sauvage é parte de uma investigação alargada da época sobre habitação “higiénica” a preço acessível - *Habitations à Bon Marché*. Este projecto insere-se num conjunto de edifícios híbridos que tentaram combinar o programa de habitação com um outro: cinemas, campos de jogo, piscinas, etc.

Ao organizar os apartamentos em pirâmide sobre uma piscina acomodada no lugar do tradicional pátio interior, Henri Sauvage troca a humidade pela higiene, favorecendo a qualidade dos apartamentos - que são assim mais arejados e soalheiros.

Poder-se-ia conceber esta decisão como exclusiva de um quadro de puro pragmatismo não fosse o engenho do espaço interior da piscina: circundada por galerias - que acomodam os vestiários - a única fonte de luz natural do espaço é uma clarabóia zenital que se bate por uma cota confortável no centro do edifício.

O espaço desprezado transforma-se assim num espaço de fruição. *A transgressão* de Sauvage acontece ao abrigo da circunstância da tradição da cidade e da economia de meios.



16. O jardim (antigo saguão) é uma sala - *A transgressão da Casa Burguesa*

A Casa Burguesa Portuense merece alguns elogios. É um dispositivo sofisticado, definido e complexo mas muito polivalente. Resumindo-a em “poucas palavras”: uma escada de dois lanços perpendicular às paredes de meação organiza dois espaços generosos para o exterior, que podem por sua vez ser divididos por uma ou mais paredes de tabique “móveis” e perpendiculares às fachadas, formando quartos de dormir, salas de estar, vestíbulos, escritórios, ateliês, etc. Tudo isto acontece sob uma cobertura variável mas sempre englobante.

Ao transformar o saguão insalubre e apertado num jardim generoso e dando-lhe a posição e as características de uma destas salas da Casa Burguesa, estamos a dota-lo do mesmo valor. Retomamos, para a descrição próxima deste jardim, a definição de Joaquim José Lopes Teixeira, em que “(...) a casa é fundamentalmente uma sala onde tudo se passa, não existindo o conceito de sala de estar, sala de jantar, quarto de dormir, etc. No mesmo compartimento, come-se, dorme-se e executam-se todos os trabalhos domésticos.”¹⁶ Este lugar pode ser inscrito sem dificuldade numa *tradição* que escolhemos (o dispositivo *Casa Burguesa*), atribuindo-lhe um novo significado. A ordem está completa antes da chegada desta nova hipótese, simultaneamente capaz de compatibilizar habitação no interior do mesmo lote, encenar um espaço semi-privado alternativo às dimensões da rua e de lançar a dúvida sobre o logradouro esquecido, para onde passámos séculos - enquanto cidade - a descartar inconveniências.

Este jardim não se serve nem serve narrativas exteriores: mobiliza-as para as atacar. Poderíamos dizer que esta discussão é uma discussão sobre o perímetro (lugar inóspito, desconsiderado) e o abandono do centro (em que tudo é designado, polido e decidido). O que pode compatibilizar mais a vida de uns e de outros do que a transformação do perímetro no centro? O perímetro coexiste com o centro, o jardim entrou na casa e é completamente diferente dela, mas já não são mundos incompatíveis, receberam igual importância. A Casa Burguesa salvou-nos.



17. Edouard Albert compatibiliza - *A transgressão do espaço público*

Concluída em 1959 e com 65 metros de altura, a *Tour Albert* é o primeiro arranha-céus para habitação em Paris.

Projectada por Edouard Albert, esta estranha torre ergue os seus 23 andares através de uma estrutura de tubos de aço de 21 cm de diâmetro preenchidos com cimento e lajes de betão armado. O sexto e sétimo pisos fundem-se numa varanda de pé-direito duplo que procuraria desenhar a transição de um desnível entre duas ruas que nunca foi executado.

Este projecto desafia a ideia de incompatibilidade do espaço público elevado e a tipologia da torre. O tecto da varanda é qualificado com um mural do pintor Jacques Lagrande, visível a partir de um ponto de vista singular na rua, comunicando com a cidade do piso 0.

“(...) ao realizar um vazio no volume, Albert criou uma nova escrita, uma nova escala, uma integração muito harmoniosa da pintura na arquitectura”¹⁷

As proporções deste edifício são espantosamente parisienses: chegado ao quinto andar (cércea padrão *haussmaniana*), o edifício é sincopado por dois pisos vazios, só prosseguindo depois.



18. A não tão pequena casa de Venturi e Rauch - *A transgressão do tamanho*

Em 1972, Robert Venturi e John Rauch construíram duas casas na ilha de Nantucket. Ambas observam uma charneca no norte da ilha e absorvem um conjunto comum de regras de desenho: ambas partilham um corte de cobertura de duas águas, ambas acolhem um alpendre a norte, os seus elementos construtivos são os mesmos (estruturas de madeira) e ambas fazem uso dos mesmos elementos de projecto - caixilharias banais de madeira, degraus de madeira, ripados, etc.

Estas verosimilhanças, assim como uma subtil rotação das implantações, estabelecem uma tensão iletrada entre as duas casas. Estas afinidades permitem *transgressões* silenciosas, no interior da qual as fachadas e a organização interior dos espaços de cada casa é relativamente livre.

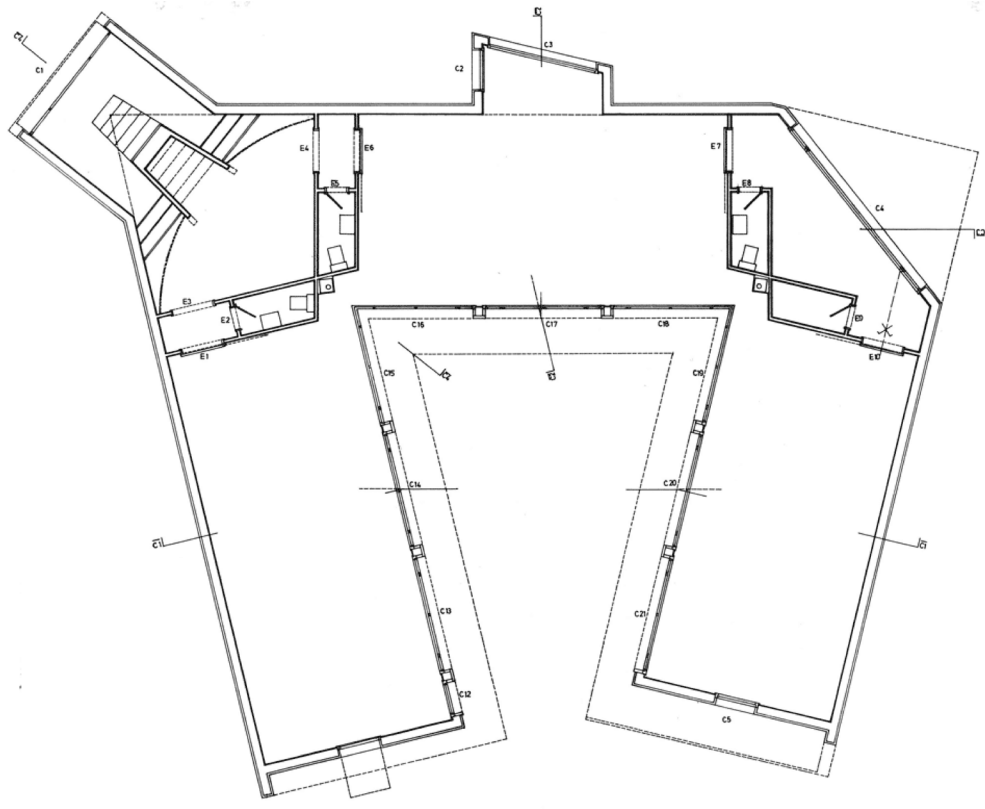
Segue-se um relatório de *transgressões*.

A casa *Trubek* tem metade do comprimento da sua gémea. A forma como um corte comum conseguiu camuflar este facto é notória - no entanto, uma vez descoberto, não há forma de o ignorar.

Esta casa pode ser vagamente descrita como um ‘barraco’ modesto com 4 quartos, uma sala sobre-dimensionada e detalhes dignos de grandeza barroca. Os degraus do acesso principal à casa (que tem a aparência de uma porta de ‘traseiras’) estão abrigados no interior do alçado e ocultam o fausto da sala de estar cujos limites reclamam o alpendre voltado para o mar. Este alpendre, que visto de fora parece estar a ‘morder’ mais espaço à própria casa, tem aproximadamente a mesma área da sala de estar e submete-se à sua presença imperiosa através do desenho simétrico e delicado das portas e das janelas.

Um grupo de escadas diagonais traça o acesso ao segundo piso e começa com um degrau semicircular embutido em algo que poderá ser uma prateleira. As escadas são mais tarde dotadas de uma ampla janela, digna de um palácio. A forma da casa é propositadamente cortada neste ponto, atitude que contribui ainda mais para a sua aparência de ‘barraco’.

A janela do quarto principal - voltada a norte e no terceiro e último andar - parece prevalecer sobre as janelas dos outros três quartos - no segundo piso - pois o seu tamanho e a sua modinatura abancam gentilmente sobre as outras, desenhando por fim a geometria da fachada. A fachada principal (mas das ‘traseiras’) recebe a evocação de uma janela termal - que ironicamente abre para uma retrete e um grupo de escadas de dimensões mais modestas.



19. *Simetria revisited* por Álvaro Siza - *A transgressão da simetria*

O que é simetria? Gregos e Romanos estavam divididos em relação a este assunto. O termo original grego *συμμετρία* (*symmetria*), que os romanos não traduziram para latim (*non habet latinum nomen symmetria*, diz-nos Plínio), significaria a “*unidade de todas as partes em relação umas com as outras e com o todo, ou, por outras palavras, será o inter-relacional de módulos*”.¹⁸ Para os Latinos, o termo incorpora contornos mais rígidos e estritos.

O Pavilhão Carlos Ramos de Álvaro Siza na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto foi concluído em 1986. Implantado na orla de um jardim de uma mansão colonial holandesa, a sua entrada principal conduz às instalações futuras da escola (concluídas alguns anos mais tarde).

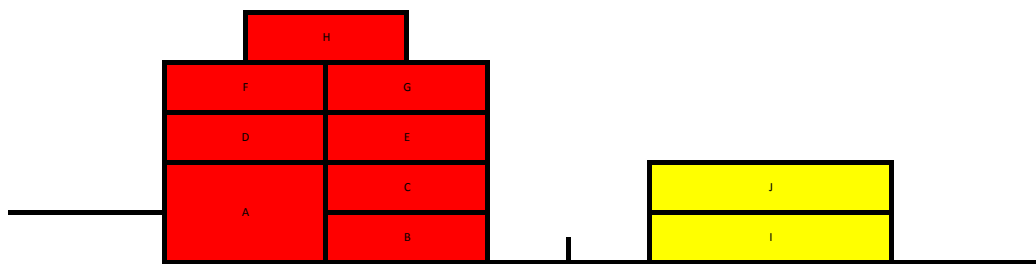
Dois pisos de salas de aula rodeiam um pátio cuidadosamente desenhado que se abre para o longo jardim e enquadra uma antiga faia. O eixo de simetria torna-se apreensível à medida que dois volumes de salas desenharam ângulos agudos inversos com o volume a que seriam de outra forma perpendiculares, pelos acabamentos precisos das fachadas interiores e pela dicotomia decisiva entre interior e exterior.

Apesar da possível rigidez destas directrizes, o edifício incorpora um número de *transgressões* de índole vária. Apontamos, em primeiro lugar, as *circunstanciais*. Se, no canto esquerdo, um pequeno volume cúbico expande a entrada do edifício para que esta coincida com o ponto de chegada das instalações principais, o seu equivalente à direita é cortado no ponto de rotação do caminho que leva à casa principal no jardim, permitindo ao espaço interior resultante proporções mais próprias às de uma passagem. Será este mesmo caminho a desenhar o limite do pequeno corpo da varanda.

Colocado no eixo de simetria do edifício, será este corpo da varanda a interagir com o segundo grupo de transgressões, estas exteriores. A ala esquerda do pavilhão é mais comprida que a da direita. Se o primeiro piso é quase um *plan libre* com algumas interferências arredondadas, os espaços do piso térreo gozam de conformações mais estáveis e nítidas - tradicionais e com arestas.

O uso de dois modos clássicos de composição (o do pátio e o da simetria), e que sobrevivem no *pensamento*, não impede que a *circunstância* os ajuste e os transgrida. A ousadia do Pavilhão Carlos Ramos assenta na não-gratuidade dos seus ‘delitos’; ‘delitos’ estes que, oscilando entre formas do *pensamento* que se tornam eminentemente *circunstanciais*, fazem deste pavilhão um projecto do *compromisso*.

DESENHO FRACÇÕES



FRACÇÃO	PISO	TIPOLOGIA	AIA	VALOR M2	V1	AEA	VALOR M2	V2	AVALIACÃO	PVP
A	CV + R/C	T0D	50	2000	100000	0	0	0	100000	99500
B	CAVE	T0	35	2500	87500	10	400	4000	91500	90000
C	R/C	T0	35	2750	96250	5	400	2000	98250	96500
D	1ª	T0	35	2800	98000	5	400	2000	100000	98500
E	1ª	T0	35	2750	96250	5	400	2000	98250	97500
F	2ª	T0	35	2800	98000	5	400	2000	100000	99500
G	2ª	T0	35	2750	96250	5	400	2000	98250	98500
H	3ª	T1	30	3250	97500	0	0	0	0	99500
I	R/C	T2	70	2250	157500	10	400	4000	161500	162500
J	1ª	T2	70	2300	161000	0	0	0	161000	165000

1 107 000

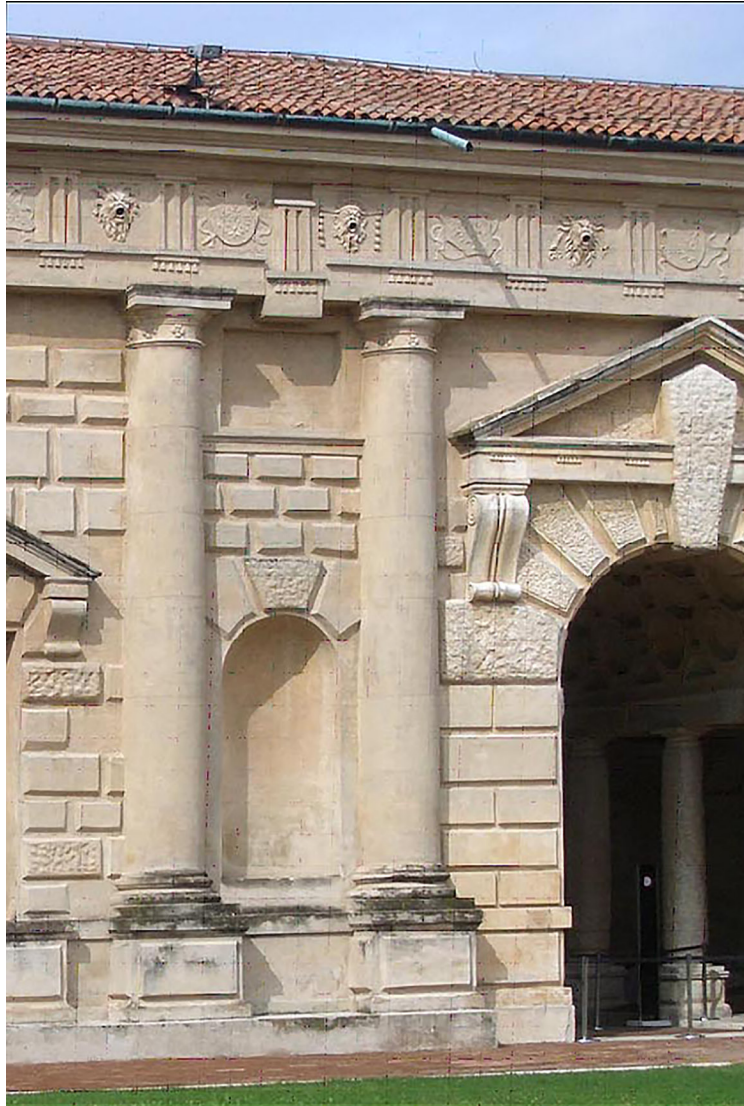
20. Orçamentos de Agências Imobiliárias - “*transgression not allowed*”

A resposta a um pedido de avaliação imobiliária da pré-existência do projecto em curso (a Casa Burguesa da Rua do Sol, 75) de algumas agências fornece pistas relevantes sobre o funcionamento do mercado imobiliário na cidade do Porto em 2017. Munido-se de documentos *powerpoint* acompanhados de uma ou mais folhas de *excel*, estes mediadores de vendas explicam os “mais” e os “menos” do edifício, dividindo-o em diagrama por um pequeno murete: o edifício da Rua do Sol e o da Rua de São Luís. O primeiro receberá sete T0’s e um T1; o segundo dois T2’s.

Os “mais” da casa da Rua do Sol incluem a área do edifício (“composto por Cave + r/c + 3 pisos”), a “fachada lindíssima”, o “estado razoável”, a “escadaria com algum charme”, as “varandas em todos os pisos”, e a “clarabóia [que], embora sem qualquer valor arquitectónico, cria luminosidade que atrai clientes finais”. Os “menos” referem a “área de implantação pouco favorável a tipologias com maior procura e rentabilidade” e a “possibilidade de oito fracções”. No caso da Rua de São Luís, o “valor arquitectónico é inferior”, o “estado de conservação é mau” e apenas “duas fracções estão previstas”. Há ainda uma colecção de “mais” e “menos” gerais: a “zona [estar] em reabilitação”, a “proximidade da Sé e de uma universidade”, um “parque de estacionamento na vizinhança”, as “ruas estreitas e sem vistas”, a “falta de comércio como pólo de atracção” e a “frequência duvidosa”.

Esta enumeração parece-nos, por um lado, extremamente poderosa. A leitura do edifício levada a cabo por quem o tenta vender conseguiu inventariar problemas que vão desde o estado de conservação das construções às potenciais qualidades estéticas (ver “arquitectónicas”) e do valor dos espaços exteriores a assuntos como a iluminação natural, a área do edifício, não escapando aos processos, às dinâmicas e infra-estruturas desta zona da cidade, bem como às potencialidades do espaço público. Há dois aspectos, no entanto, que transformam esta pequena análise numa *transgressão* perigosa. O primeiro é evidente: uma agência imobiliária não tem como prioridade principal o equilíbrio da cidade como um todo, e por isso o único critério de decisão das tipologias a desenhar numa reabilitação tende a ser sua atractividade no mercado, seja ele dominado por indivíduos singulares à procura de habitação própria ou por fundos imobiliários preparados para a produção massiva de alojamento turístico. Esta limitação leva-nos ao segundo problema: a proclamação categórica das tipologias de habitação possíveis.

Para além de sintomático da *there-is-no-alternativeness* para a Casa Burguesa aos olhos de quem a vende, este cenário *discursivo* é indicativo do lugar que a arquitectura está a adquirir. Na reabilitação da cidade, a arquitectura não parece ir para além de valor acrescentado de mercado, ocupando um domínio cosmético e acessório em face do que “realmente interessa”. De facto, os arquitectos do Porto já parecem ter aceite esta fatalidade ao participarem na construção do “algoritmo reabilitador” (T23), cada um procurando a mítica “qualidade espacial” mais aliciante, a reabilitação mais próxima da casa original, uma “contemporaneidade” *trendy* ou ainda um “lirismo erudito”.



21. Giulio Romano ironiza - *A transgressão gramatical*

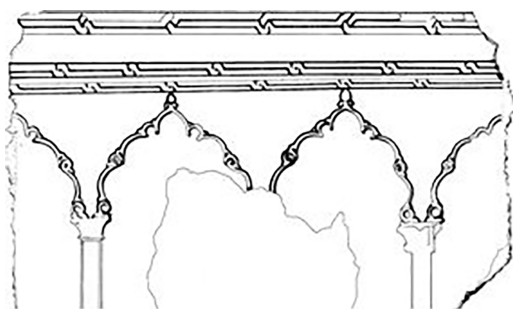
Perante o sucesso de alguns autores (ver Miguel Ângelo), o aparecimento de arquitectos chamados “*da maneira*” é tradicionalmente explicado pejorativamente, ligando-a à expressão de traços individuais nas quais o autor possa ser identificado. Esta corrente interpretativa assume abertamente que uma marca de *autor* está ligada à promoção individual do trabalho dos “menos dotados” em que, como poria Goethe, “o objecto de trabalho deixa de ser a Natureza para passar a ser o próprio artista.”¹⁹ Simpatizamos com esta interpretação, mas parece haver espaço para alternativas.

Sabemos que Giulio Romano conhece de forma exímia as regras da linguagem clássica, ao ponto de, como coloca Summerson, ser capaz de realizar um protesto ao seu lado impositivo. No *Palazzo del Te*, em Mântua, algumas pedras do entablamento parecem ter “descaído” em simetria, precisamente a meio de um segmento da arquitrave.

Não faltam arquitectos maneiristas nem construções que (em consciência ou não) pratiquem esta ironia *transgressiva*, ciente da gramática, mas desenhando verdadeiras piadas com a sua sintaxe. Se o interpretarmos exactamente como um desafio à linguagem clássica *herdada* - um protesto em relação à pureza das ordens, ao desapego entre o que é desenhado e de quem executa (estas preocupações encontram grandes adeptos mais tarde, exemplarmente John Ruskin, os seus discípulos do movimento *Arts and Crafts* e Adolf Loos) - podemos admitir um outro lugar menos individualista na história da arquitectura.

Pode o trabalho de Giulio Romano (e de outros, como Baldassare Peruzzi) ser inserido numa crítica à atenção demasiada a cânones e regras? Pode este trabalho ser uma preocupação a ser continuada? Visto que não podemos afirmar que este tipo de trabalho formal (tríglicos e parte da arquitrave descaídos) tenham sido herdados pela tradição clássica (como aconteceu, por exemplo, com a Ordem Monumental de Miguel Ângelo), podemos tentar indagar se a *preocupação* com a autoridade inatacável de *narrativas* exteriores possa aqui encontrar um precedente poderoso. Este “murmúrio reaccionário” pode ser afinal uma pista sobrevivente.

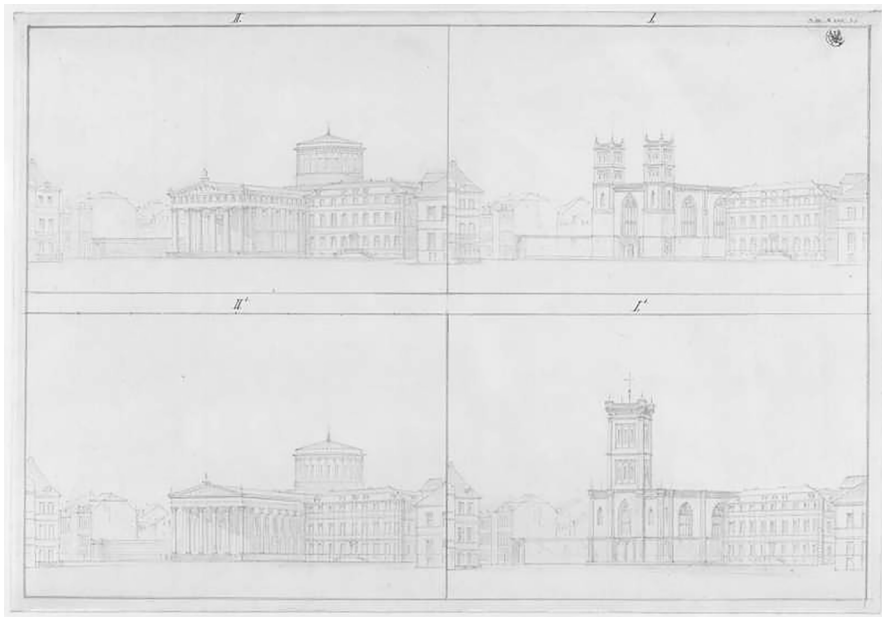
[Tavares, 2012; Summerson, 1963]



22. Mirabe da Igreja Matriz de Mértola - a transgressão periférica

A linguagem do classicismo, esquecida, abastardada, chega através da arquitectura islâmica, com as suas colunas, as suas lembranças de coluna e entablamentos. Como *tradição* herdada, transmitida ao longo do tempo, o cenário periférico de Mértola - tanto geográfico como temporal - reúne todos os componentes de uma transgressão. No que resta do Mirabe da antiga Mesquita (hoje em dia igreja matriz), encontramos uma narrativa exterior definida (a da cultura arquitectónica islâmica), adquirida através de processos de *herança* e ainda enquadrada numa planta tipologicamente clara (cinco naves com cobertura de madeira, entradas laterais).

As linhas da cornija, do friso e da arquitrave do pequeno nicho não eram mais do que *tradições* formais antigas, cuja retórica original já teria sido perdida. Talvez seja nessa condição que estas linhas são interrompidas e realinhadas, vertendo umas nas outras e formando “redemoinhos”. O apreço por uma linguagem em concordância com a dos antepassados não a livra de redefinições circunstanciais e próprias. Talvez a *transgressão* seja aqui também *crítica* - voluntária e silenciosa.



23. Schinkel e a *Friedrichswerdersche Kirche* - *A transgressão da Autoridade*

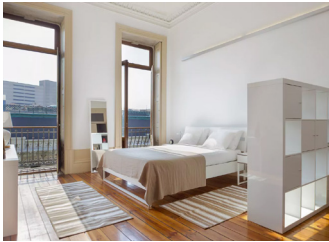
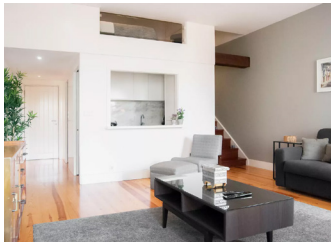
No início do século XIX, Karl Friedrich Schinkel propõe a substituição da degradada igreja de *Friedrichswerdersche*. Depois de recusar algumas propostas através do *Oberbaudeputation* (Comissão de Controlo de Construção, da qual Schinkel era responsável), o arquitecto prussiano produz uma série de projectos que culminam na construção do edifício em 1830.

Schinkel apresenta ao príncipe da Prússia quatro soluções - duas clássicas e duas Góticas. As opções podem parecer muito variadas mas, como o coloca Tamburelli, poucas coisas ficam por escolher - “A posição da igreja era fixa (...), a relação da igreja com a cidade também já estava determinada. (...) O ligeiro avanço da fachada sobre o alinhamento na praça do edifício existente a este (...) também não estava aberto a discussão. Tudo o que o príncipe tinha que decidir era sobre se o projecto seria clássico ou Gótico. Quando isto foi decidido, fica então a cargo de Schinkel dar forma à inteira sequência de consequências arquitectónicas que se teriam de seguir.”²⁰

O edifício eleito é Gótico e tem duas torres à entrada, copulando uma única nave de 5 abóbadas de cruzaria de arcos quebrados e terminando numa abside poligonal. Os vãos são generosos e pouco profundos, os contrafortes exteriores são na verdade pilastras, não desempenhando nenhuma função estrutural. Estes são satirizados por pequenos obeliscos, sendo que a estrutura do edifício repousa sobre a parede (um elemento arquitectónico que não faz parte do repertório gótico). O telhado não é visível, é praticável e transformou-se no “passeio favorito da burguesia”²¹ de Berlim, características que dotam o edifício de uma considerável horizontalidade. Não há espaços de mediação na entrada do edifício: esta faz-se sobre um cenário que esconde a caixa, o “verdadeiro tema arquitectónico da igreja”.

As *transgressões* desta igreja colocam-se em vários planos de uma só vez. Por um lado, a indiferença em relação às analogias formais (caricaturando-as até) é *transgredida* para preocupação maiores - a de armazenamento de pessoas num espaço sagrado - que são mais fortes do que quaisquer semelhanças. Por outro lado, Schinkel gere as aspirações possíveis do cliente, dando-lhe escolhas que, a seu ver, são menos importantes. O importante parece ser, assim, a ideia *preocupações* comuns e uma construção colectiva.

“O clássico e o Gótico são igualmente viáveis; requerem simplesmente um desenvolvimento formal distinto, dados os diferentes recursos que tornam disponíveis. O que interessa é a gramática, e a gramática é *clássica* só no sentido em que subentende uma ambição de ser partilhada.”²²



24. “Vernacular Planetário” - *A transgressão da intimidade*

A história de como um *airbnbista* no Japão modificou a sua casa é particularmente elucidativa de como funciona o gigante da “economia colaborativa”. Ao tentar aumentar o seu orçamento mensal (sob máximas aliciantes como “o meu quarto de hóspedes paga a minha moto *vintage*”, ou “o meu apartamento ajuda a financiar o meu primeiro filme”), Yusuke “(...) renova um dos quartos da sua casa num estilo tradicional, com *tatamis* e portas de correr, para o alugar na plataforma. Perante o sucesso que hoje em dia lhe garante o essencial dos seus rendimentos, acabou por estender esta decoração a todo o apartamento, que antes tinha portanto escolhido mobilar num estilo modernista e minimalista ocidental”.²³

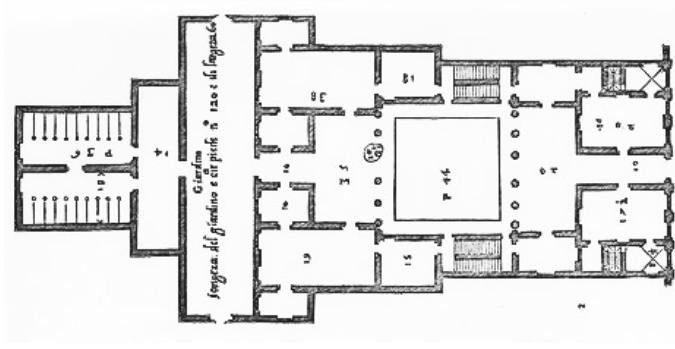
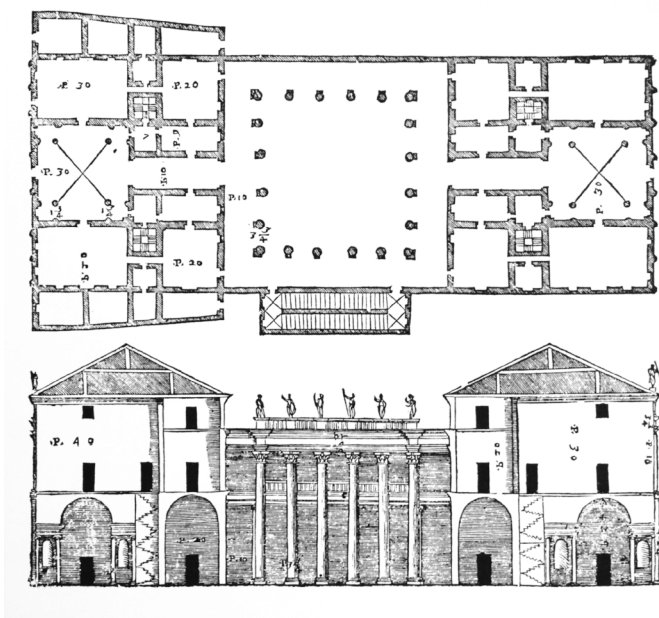
Este tipo de plataformas (que vão, mais cedo ou mais tarde, sendo sucessivamente captadas pela empresa da Califórnia *Airbnb*), alteram em profundidade a conjuntura económica afecta à habitação assim como a arquitectura dos espaços domésticos. Uma visita às ofertas no Porto é suficiente para comprovar esta tendência, sem dúvida tornada possível através do “algoritmo reabilitador” ao qual tantos arquitectos aderem.

Se inicialmente a ideia se ficava por “alugar um quarto a mais” de forma a complementar rendimentos, o site *insideairbnb.com* dá-nos conta de como em cidades como Paris, o aluguer de casas inteiras já soma 85,7% dos casos.²⁴ Através de um silencioso e arrumado standard estético (adaptável às carteiras de todos os interessados), o factor crítico do sucesso da plataforma é a concentração do hóspede e do viajante na mesma pessoa. Neste novo tipo de alojamento local, a narrativa exterior e a sua confirmação numa tradição são dois processos co-produzidos, uma vez que o convite para “pertencer a qualquer lado” (*belong anywhere*)²⁵ é inseparável do habitat artificial produzido por todos mas que apaga qualquer traço de intimidade, criando um novo tipo de quotidiano. “(...) A diferença cultural entre viajante e o seu hóspede é reduzida na maioria das vezes aos estereótipos mais convenientes.”²⁶

A abundância de novos saberes de decoração interior e promoção dos espaços - estejam eles arrumados em listas online de “truques e dicas para passar à frente da concorrência” ou em workshops de *softskills* de organização do espaço - prova que os arquitectos são completamente dispensáveis. Em rigor, ao mercado parece bastar a confiança na *mise-en-scène* fotográfica em planos diagonais, a substituição das torres de Eiffel, das Sagradas Famílias e das Estátuas da Liberdade pelos Galos de Barcelos e as sardinhas de porcelana, e a complacência com o tal standard estético que, embora nunca se realizando completamente, está sempre presente.

Assistimos então à criação, como o coloca Pierre Chabard, de um “vernacular planetário”, em que a arquitectura global e adaptada ao viajante-tipo *transgride* a antiga arquitectura contextual e adaptada às condicionantes do lugar e de uma colectividade. Quase tudo pode ser mobilizado para reforçar esta *autoridade*.

[Chabard, 2016]



25. Palazzos de Palladio - A transgressão da amálgama

Os Palazzos Porto (1552) e Valmarana (1565) de Andrea Palladio estão no interior da malha urbana de Vicenza. Construídos para duas famílias “(...) a quem faltava o poder que estavam tão interessados em simbolizar”,²⁷ os palazzos têm uma raiz comum: o projecto da casa romana que o mesmo arquitecto desenhou no segundo dos seus *Quatro Livros de Architettura*. Estamos interessados nos dois pátios interiores dos dois edifícios e das lições ajustadas do primeiro para o segundo.

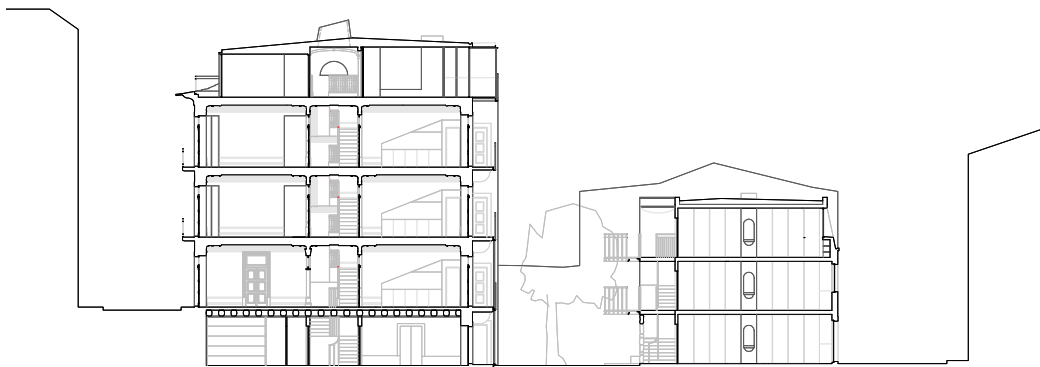
No caso do projecto do Palazzo Porto, duas casas de corte idêntico são compatibilizadas por um pátio quadrado de seis colunas de ordem coríntia a cada lado. A forma do pátio e a altura das colunas é capaz de acomodar vários pisos e escadas de acesso, em que tudo têm o mesmo valor. Os potenciais filhos da Família Porto poderiam mais tarde ocupar uma ou a outra casa. Os acessos da rua para estes lugares perfeitos são realizados através de um primeiro átrio com duas abóbadas de arestas enquadradas por uma serliana, seguido de um corredor. “As três partes não estão bem cozidas, mas a concepção é fresca e livre da dependência de Veneza e do precedente da Itália central”.²⁸

No Palazzo Valmarana, o acesso ao pátio é feito directamente pelo corredor, que desagua numa primeira *loggia* de entrada. Neste caso, a altura das seis colunas e duas meias-colunas de ordem jónica corresponde a dois pisos, apoiando os restantes acima. “A planta não pode receber nenhuma etiqueta estilística pois cresceu de preocupações especificamente Palladianas e é única. Recua, perante exigências práticas da vida e das implantações irregulares na cidade, da excessiva simetria e *acient-Romanness* dos seus projectos iniciais. É a mais sólida das plantas de palácios e a mais simples, na qual quase nada é adicionado para puros efeitos visuais ou simbólicos, (...) e a parte dianteira, que foi tudo o que se terminou, ainda funciona hoje em dia de forma eficiente (...)”.²⁹

As plantas híbridas de Ottavio Scamozzi dos dois projectos permitem aferir um aspecto importante. Se o primeiro conserva a sua simetria e *decoro* romanos, Valmarana adapta-se claramente à sua circunstância urbana, rastreando o desenho do quarteirão. Se o primeiro pátio era autónomo, grandioso e imaculado, o segundo é compacto e assume os programas num exercício ‘funcional’, guardando todavia uma certa autonomia em relação à cidade. Lembremos que, em ambos os casos, as dimensões dos pátios duplicam aproximadamente as das ruas medievais, atestando preocupações em relação à ventilação e iluminação naturais.

Palladio parece abandonar em definitivo as “etiquetas estilísticas”, *transgredindo* a amálgama da cidade com preocupações de ordem, luz e ventilação, a narrativa romana pela realidade medieval, transportando de novo uma ideia de espaço partilhado para mais dignas dimensões.

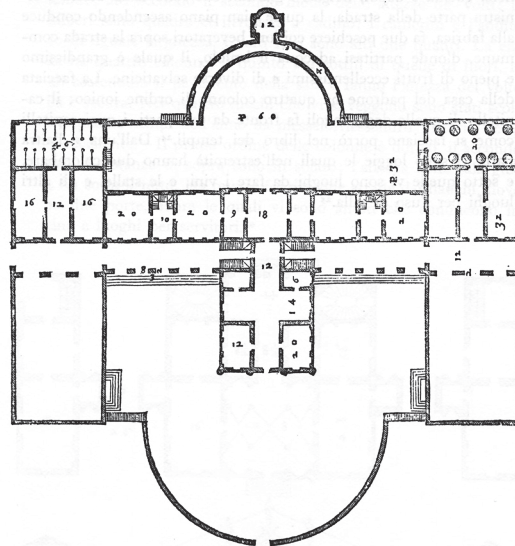
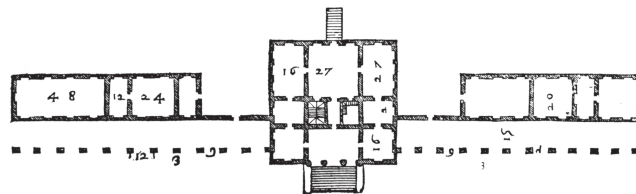
[Palladio, 1570; Ackerman, 1957; Habracken, 2003; Rodrigues, 2013]



26. O Logradouro que é uma entrada maior que a rua - *A transgressão crítica e deixa ver*

O que acontece quando as ruas são estreitas e *berdeiras* dos velhos caminhos de saída da cidade (como é o caso da rua do Sol ou da rua do Bonjardim)? Novas construções se vão juntando à sua face e o tamanho da rua (salvo algumas excepções) fica entregue ao acaso. Este género de *laissez-faire* permitiu que a Rua do Sol tenha chegado aos dias de hoje com uma desproporção clara entre a altura média da cércea e a largura da rua (8 metros vs. 6 metros), situação que integra problemas como a escassez de iluminação e ventilação natural bem como o congestionamento de automóveis, pessoas e bens.

A correcção de escala a partir do interior do quarteirão não é só um gesto de salubridade referente a um único edifício, mas a crítica possível que uma unidade pode formular ao espaço público da cidade. Ao receber a dignidade de escala que se alastra ao desenho e à ordem (a simetria perdida em traduções dos Gregos e de Siza), o novo pátio-jardim (já não é um saguão, nem um logradouro) transgride os seus limites de propriedade e já tem os seus contestatários na contiguidade das casas seguintes. Abre um precedente para que discordemos dela, mas dá hipóteses para que pensemos de outra forma. Este interior de quarteirão é mais ou menos público que a cidade? Podemos apreciar e conhecer o ambiente de uma rua escura sem lugares de contraditório?



27. O que uma Villa agrícola pode fazer - A transgressão pelo compromisso

Após a queda do império mercantil da República de Veneza no início do século XVI, a *Sereníssima* volta-se para os terrenos agrícolas do Veneto em busca de novo sustento. Andrea Palladio está no lugar certo no momento certo e desenha a grande maioria destes projectos. As transformações artísticas e arquitectónicas que o Renascimento promoveu e encontram tradução na obra de Palladio poderão ser metaforizadas no grito de guerra *L'Italia liberata dai Goti* de Trissino, que compatibiliza o vernáculo e épico com os preceitos clássicos.

O imaginário em que se posicionava a ideia de palácio destas famílias é Gótica e veneziana. A transposição directa de um destes palácios para um campo agrícola do Veneto já fora executada por Jacopo Sansovino na Villa Garzoni, na qual os blocos de edificado são completamente separados - os celeiros são secundarizados, surgindo a villa como uma enorme caixa flutuante nas planícies do Veneto.

As Villas de Palladio, pelo contrário, são complexos organismos, concentrando vários programas, eficácia construtiva, fatalidades simbólicas e ambições territoriais. Absorvem inteiramente o vocabulário do classicismo (com as adendas que Palladio incluía ou “pedia emprestado”, por motivos sobretudo de economia de meios) e são simultaneamente capazes de compatibilizar programas agrícolas industriais com mensagens de poder e maravilhosos espaços palacianos.

A cerimonial entrada na Villa Emo - algo entre a escada e a rampa - permite tanto a subida de cavalos à *loggia* de entrada, como a secagem de cereais ou ainda a organização do território circundante. As arcadas das *barchese*, que partilha com a Villa Barbaro (e outras villas), guardam as alfaías agrícolas, a habitação dos criados, o armazenamento. Nesta segunda, a interacção entre dois tipos de programa torna-se numa ocasião para que uma escada simétrica seja interrompida pelo corredor que leva à outra *barchese*. Este artefacto mediador não é tratado com menos valor: duas escadas transformam-se numa só (sem interrupções) pondo a nu uma cuidadosa hibridez entre o espaço inferior (de trabalho) e as formas romanas abobadadas que havemos de encontrar acima, recuperadas para a arquitectura doméstica. A preocupação em ambas as Villas com a economia construtiva não se fica pelo uso doseado do mármore para alguns elementos decorativos (como fachadas ou lareiras) e a invenção dum tijolo triangular para as colunas, contagiando a forma como uma fonte das “traseiras” (o *nyphaeum*) serve como armazenamento de água para a cozinha e a rega dos campos.

As *transgressões* destas Villas posicionam-se entre o desafio ao compacto palácio veneziano, à impossibilidade de congregar programas produtivos e de habitação, à rigidez da relação entre linguagem e construção, ou aspirações de ordem e simetria, para citar algumas. Tratam-se de projectos englobantes, em que tudo coexiste em *compromisso*, em que as *discursividades* dependem de preocupações e não de analogias subservientes.

[Palladio, 1570; Ackerman, 1957; Rodrigues, 2013]



Albert Camus A Peste



28. Albert Camus e *A Peste* - O Elogio do compromisso

“Tarrou enterrou-se um pouco na cadeira e avançou o pescoço para a luz.

- Acredita em Deus, doutor?

A pergunta fora ainda feita naturalmente. Mas desta vez Rieux hesitou.

- Não, mas que quer isso dizer? Estou nas trevas e tento ver claro. Há muito que deixei de achar isto original.

- Não é isso que o separa de Paneloux?

- Não creio. Paneloux é um estudioso. Não viu morrer bastante e é por isso que fala em nome da verdade. Mas o mais modesto padre de aldeia, que administra os seus paroquianos e que ouviu a respiração de um moribundo, pensa como eu. Esse acudiria à miséria antes de querer demonstrar-lhe a excelência. – Rieux levantou-se. O seu rosto estava agora na sombra. – Deixemos isso – disse – visto que não quer responder.”³⁰

No romance *A Peste* de Albert Camus, a cidade de Oran é posta em quarentena após a chegada de uma peste devastadora que dizimaria mais de metade da sua população.

Neste diálogo, Bernard Rieux (um médico responsável por um hospital nesta cidade) tece considerações sobre o discurso “em nome da verdade” do padre Paneloux (um jesuíta que proclamava uma doutrina pura de castidade cristã perante este cenário).

O que o separa deste padre não serão as certezas sobre uma crença mas sim a atitude purista em relação à circunstância. Para este médico, importa mais “(...) [acudir] à miséria antes de querer demonstrar-lhe a excelência”, importa mais a ação sensível, pragmática e de compromisso que a discursiva fundamentalista sobre a adversidade.

notas

- ¹ ARENDT, Hannah, *What is Authority?*, in FRIEDRICH, C. [editor], *Authority*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1954 p. 10
- ² *idem*, p. 23
- ³ LAPIERRE, Eric, *Primordial Building Substance in San Rocco 08: What's Wrong with the Primitive Hut*. Veneza, 2013
- ⁴ Sobre a *Frustração de Expectativas*, ver JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990, original de 1964
- ⁵ VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1966
- ⁶ CORBUSIER, Le, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995, original de 1923 p. 20
- ⁷ HABRACKEN, N. J. in “Palladio’s Children”, Taylor and Francis, Thames, Oxfordshire, 2005, p. 17
- ⁸ *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 2010
- ⁹ KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York - A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 1997, p. 293
- ¹⁰ WINCKELMANN, Johann Joachim “História del arte en la antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos”, Aguillar, Madrid, 1955, original de 1764
- ¹¹ CORBUSIER, Le, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995, original de 1923 p. 107
- ¹² ROGERS, Ernesto Nathan, *Perduración de la obra arquitectónica*, in “Experiência de la Arquitectura”, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965 citado por RODRIGUES, José Miguel, em *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas de Arquitectura*, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e Edições Afrontamento, Porto, 2013 p. 177
- ¹³ JAUSS, Hans Robert, *A literatura como provocação*, Vega Editores, Lisboa, 1993, original de 1967
- ¹⁴ HERZOG, Jacques, DE MEURON, Pierre, *029 - Apartment Building along a Party wall*, 1988, disponível em <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/029-apartment-building-along-a-party-wall.html>, consultado a 03.09.2017

- 15 BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, p. 297
- 16 TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX - Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FAUP, Porto, 2004 p. 25
- 17 ALBERT, Edouard, citado por MARREY, Bernard, *Edouard Albert*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998, p. 26
- 18 VITRÚVIO, *Vitrúvio : tratado de arquitectura*, tradução de Justino Maciel, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2009 nota de rodapé 13, p. 31
- 19 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Simple Imitação da Natureza, Maneira e Estilo*, in *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1993
- 20 TAMBURELLI, Pier Paolo, *Fake Gothic*, in *San Rocco 07: Indifference*, Veneza, 2013, p. 207
- 21 LEJEUNE, J. F., “*Schinkel and Lenné in Berlin – from the Biedermeier Flâneur to Beuth's Industriegroßstadt*”, in MENGES, A., *Karl Friedrich Schinkel: Aspects of His Work*, Estugarda, 2001, p. 82–99
- 22 TAMBURELLI, Pier Paolo, *op. cit.*, p. 212
- 23 CHABARD, Pierre, FELDMAN, Deborah, *Airbnb, plus (jamais) chez soi*, Criticat 18, Paris, 2016, p. 59
- 24 disponível em <http://insideairbnb.com/paris/>, consultado em 03.09.2017
- 25 disponível em <https://www.airbnb.com/>, consultado em 03.09.2017
- 26 CHABARD, Pierre, FELDMAN, Deborah, *op. cit.*, p.58
- 27 ACKERMAN, James, *Palladio*, Penguin Books, Londres, 1991, original de 1966. p. 81
- 28 *idem*, p. 104
- 29 *idem*, p. 109
- 30 CAMUS, Albert, *A Peste*, Livros do Brasil, Carnaxide, 2016 original de 1947

Fontes das Imagens

p. 12 Frame capturado no minuto 17:53 do filme *Monty Python and The Holy Grail*, realizado por Terry Gilliam e Terry Jones [Film]. UK: EMI Films, Londres, 1975

p. 14 DAVID, Jacques Louis, *La Mort de Socrate* [Pintura], 1787, Coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

p. 16 CORBUSIER, Le, SAUGNIER, *Vers une Architecture*, Paris, 1923, capa da primeira edição

p. 18 PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres d'Architecture*, Arthaud, Paris, 1980, original de 1570, p. 369, 370, 264 e 266

p. 20 KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Oxford University Press, Oxford, 1978, capa da primeira edição

p. 22 Autor desconhecido, *Vista sobre a Colina do Parthénon*, disponível em <http://agreekisland.com/overnight-stay-in-athens/>, consultado a 03.09.2017

p. 24 *Portugal no Limiar da Época Moderna: Arquitectura Mudejar e Arquitectura Manuelina 1* da Unidade Curricular *História da Arquitectura Portuguesa*, Aula 18, leccionada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do porto no ano lectivo 2013/2014, por Marta Maria Peters Arriscado Oliveira

p. 26

[1] GARCIA PEREIRA, Jorge, e ALBUQUERQUE PINHO, Luís, *Edifício da Rua Formosa*, Porto, 2016, disponível em <http://www.garcia-albuquerque.com/>, consultado a 03.09.2017

[2] AMARAL, Bernardo, *Edifício na Rua do Pinheiro*, Porto, 2012, disponível em <https://divi->

sare.com/projects/225157-bernardo-amaral-atilio-fumarella-casa-do-pinheiro, consultado a 03.09.2017

[3] REBELO, Pablo e PITA, Pedro, *Maternidade House*, 2013, disponível em <http://www.pablopita.com/MATERNIDADE>, consultado a 03.09.2017

p. 28

[1] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Michel Levy Frères - Libraires Editeurs, Paris, 1857, capa da primeira edição

[2] FEYDEAU, Ernest-Aimé, *Fanny*, Amyot Libraire Editeur, Paris, 1857, capa da terceira edição

p. 30 POTIÉ, Philippe, *Philibert de l'Orme : figures de la pensée constructive*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1996, p. 73

p. 32 SPILUTTINI, Margherita, *Vista do Edifício de Hebelstrasse*, 1988 in MACK, Gerhard, *Herzog & de Meuron 1978-1988 - Das Gesamtwerk Band 1*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin, 1997, p. 108

p. 34 BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 298

p. 36 ARENAS, José Fernández, *La Arquitectura Mozárabe*, Ed. Poligrafía, Barcelona, 1972, p. 84

p. 38 BOTTA, Mario, *Aurelio Galfetti*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989

p. 40 Produzido pelo autor

p. 42 *Architecture Without Content 11: Roman Architecture*, FORM Laboratory for Architecture as Form, ENAC-EPFL, Ghent, 2015, p. 128

p. 44 Produzido pelo autor

p. 46 *Architecture Without Content 11: Roman Architecture*, FORM Laboratory for Architecture as Form, ENAC-EPFL, Ghent, 2015, p. 150

p. 48 DUNSTER, David, *Key buildings of the twentieth century Vol. 2*, Butterworth Architecture, Londres, 1990, p. 76

p. 50 *El Croquis, Álvaro Siza 1958-2000, nº68/69+95*, Editorial El Croquis, Madrid, 2007, p. 146

p. 52 *Proposta de Avaliação Imobiliária para o imóvel do número 75, Rua do Sol*, Grupo Habinédita, Porto, 2017, sem reprodução

p. 54 Autor Desconhecido, *Vista do entabelamento do pátio do Palazzo del Te, Mântua*, Disponível em http://www.shafe.co.uk/palazzo_del_te-_mantua_giulio_romano/ consultada a 03.09.2017

p. 56 CUNHA, António, *Mirhabe da Igreja Matriz de Mértola*, disponível em http://www.discoverislimicart.org/database_item.php?id=monument;ISL;pt;Mon01;10;en consultada a 03.09.2017

p. 58 SCHINKEL, Karl Friedrich, Friedrichwerdersche Kirche, *Quatro variações Góticas e Clássicas*, Berlim, 1824, cota de inventário SM 27.11, disponível no *Kupferstichkabinett* do *Staatliche Museen zu Berlin*

p. 60 Imagens disponíveis em ofertas do *website airbnb.com*, consultadas a 03.09.2017
<https://www.airbnb.com/rooms/19275478?location=Porto%2C%20Portugal&s=YcHp4rzc> | <https://www.airbnb.com/rooms/1643533?location=Porto%2C%20Portugal&s=YcHp4rzc> | <https://www.airbnb.com/rooms/19050996?location=Porto%2C%20Portugal&s=YcHp4rzc> | <https://www.airbnb.com/rooms/20696024?location=Porto%2C%20Portugal&s=YcHp4rzc> | https://www.airbnb.com/rooms/10742447?guests=2&adults=2&location=Porto%2C%20Portugal&s=nrExY_cJ | https://www.airbnb.com/rooms/16494633?guests=2&adults=2&location=Porto%2C%20Portugal&s=nrExY_cJ | https://www.airbnb.com/rooms/17524858?guests=2&adults=2&location=Porto%2C%20Portugal&s=nrExY_cJ | https://www.airbnb.com/rooms/9688608?guests=2&adults=2&location=Porto%2C%20Portugal&s=nrExY_cJ | https://www.airbnb.com/rooms/1728836?adults=1&children=0&infants=0&location=Porto%2C%20Portugal&check_in=2017-10-25&check_out=2017-10-27 | https://www.airbnb.com/rooms/15504890?adults=1&children=0&infants=0&location=Porto%2C%20Portugal&check_in=2017-10-25&check_out=2017-10-27 | https://www.airbnb.com/rooms/8273692?adults=1&children=0&infants=0&location=Porto%2C%20Portugal&check_in=2017-10-25&check_out=2017-10-27 | https://www.airbnb.com/rooms/9046774?adults=1&children=0&infants=0&location=Porto%2C%20Portugal&check_in=2017-10-25&check_out=2017-10-27

p. 62 PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres d'Architecture*, Arthaud, Paris, 1980, original de 1570, p. 124 e 133

p. 64 Produzido pelo Autor

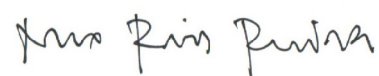
p. 66 PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres d'Architecture*, Arthaud, Paris, 1980, original de 1570, p. 177 e 172

p. 68 CAMUS, Albert, *A Peste*, Livros do Brasil, Carnaxide, 2016 original de 1947, capa

Porto, Setembro de 2017

Eu, Nuno Manuel Reis Pereira, autorizo a publicação desta Dissertação no sistema de Informação da Universidade do Porto.

Coloco à disposição o meu e-mail - nunoreisper@gmail.com - para perguntas, dúvidas, inquietações e provocações em relação aos problemas aqui abordados. Será um prazer.

A handwritten signature in black ink, reading "Nuno Reis Pereira". The signature is written in a cursive, flowing style.

O Elogio do compromisso

Autoridade e Negociação em Arquitectura

Projecto, Livro de Obras . Caderno 3 de 3

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

e a co-orientação dos Professores Kersten Geers e Andrea Zanderigo

Nuno Reis Pereira, Setembro de 2017

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990 por decisão do autor. As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.

O Elogio do compromisso

Autoridade e Negociação em Arquitectura

Projecto, Livro de Obras . Caderno 3 de 3

Caderno 3 . Projecto, Livro de Obras

Sumário

7 I. Levantamento

[1] Fotográfico

[2] Desenhado

1. Planta de Implantação | 1 : 2000
2. Perfis das Ruas | 1 : 500
3. Alçados das Casas (Rua do Sol, Rua de S. Luís) | 1 : 100
4. Corte Longitudinal | 1 : 100
5. Planta | 1 : 100

[3] Documental

1. Plantas Históricas da Cidade
2. Planta de Licenciamento do Edifício (1844)

59 II. Projecto

[1] Desenhos

1. Planta de Implantação | 1 : 2000
2. Perfis das Ruas | 1 : 500
3. Alçados do Logradouro | 1 : 200
4. Alçados das Casas (Rua do Sol, Rua de S. Luís) | 1 : 100
5. Corte Longitudinal | 1 : 100
6. Plantas | 1 : 100
7. Alçados e Cortes de Fachada | 1 : 50

[2] Perspectivas

I. Levantamento

[1] Fotográfico



























































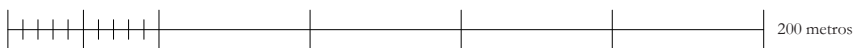




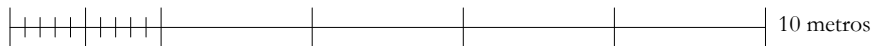
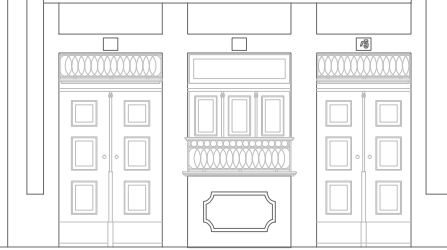
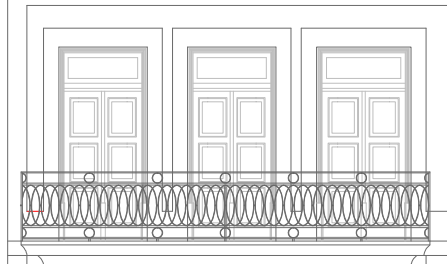
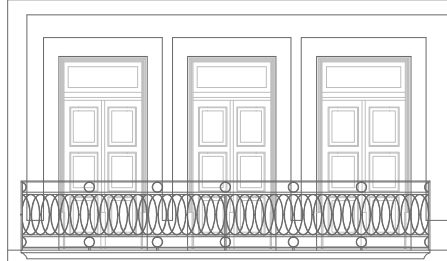
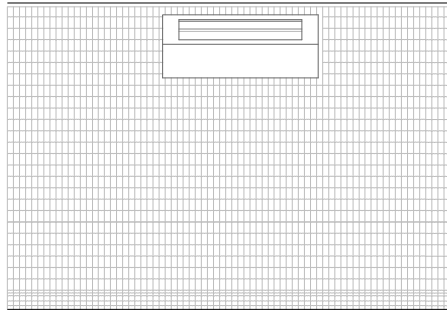
I. Levantamento

[2] Desenhado

1. Planta de Implantação | 1 : 2000
2. Perfis das Ruas | 1 : 500
3. Alçados das Casas (Rua do Sol, Rua de S. Luís) | 1 : 100
4. Corte Longitudinal | 1 : 100
5. Planta | 1 : 100





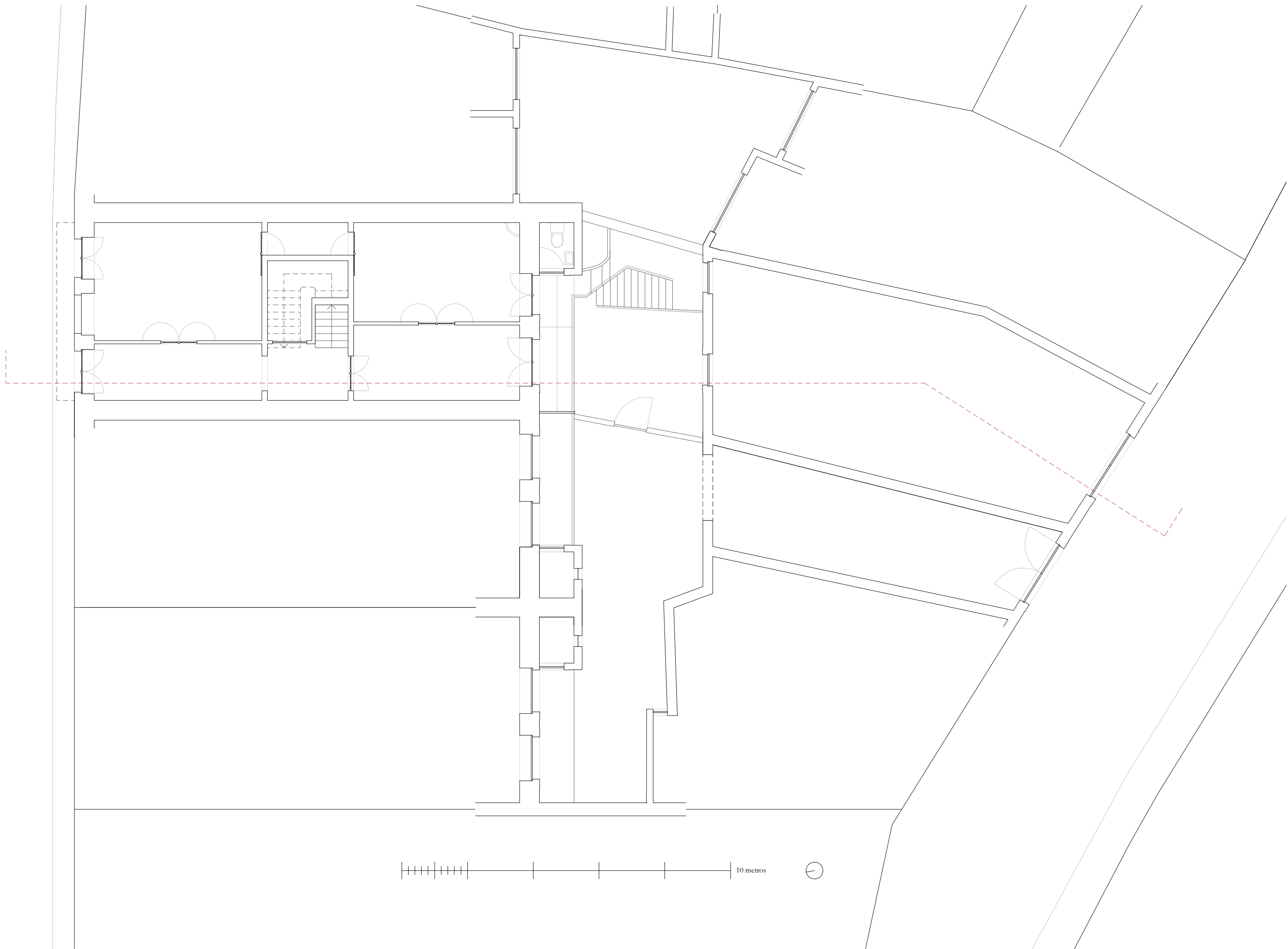




10 metros



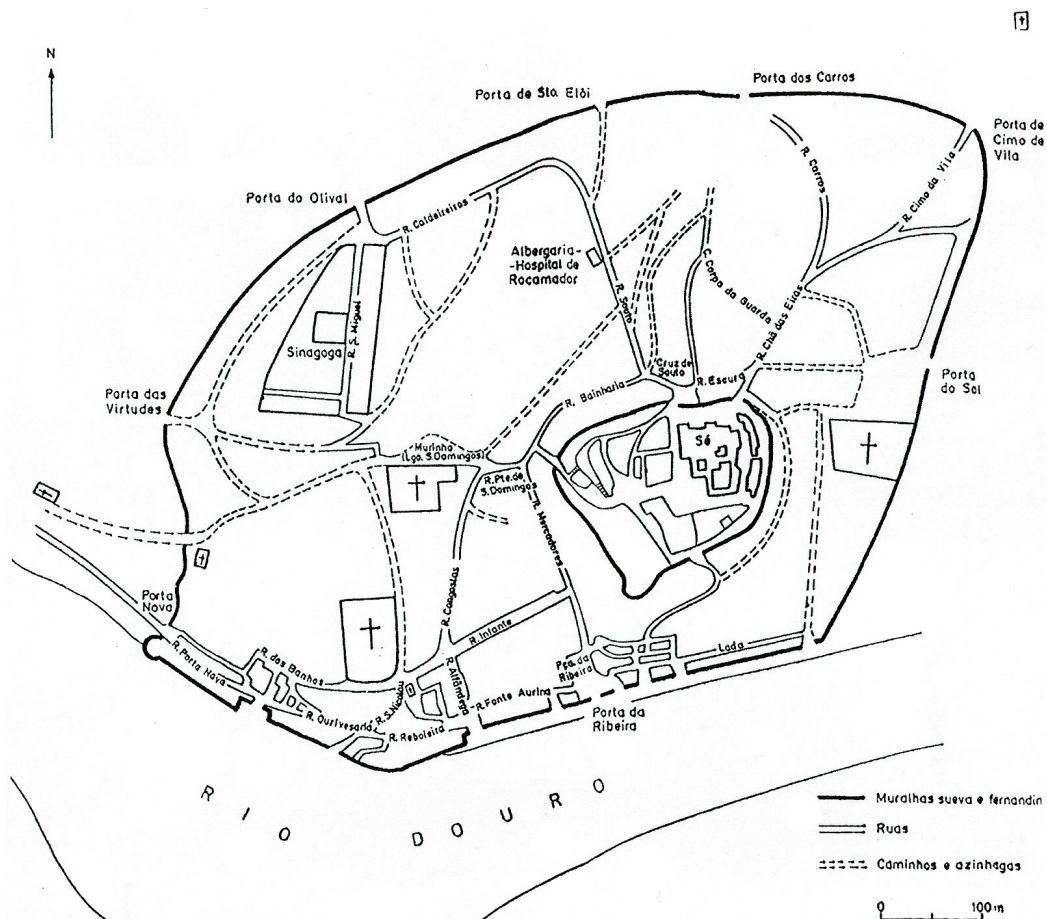
10 metros



I. Levantamento

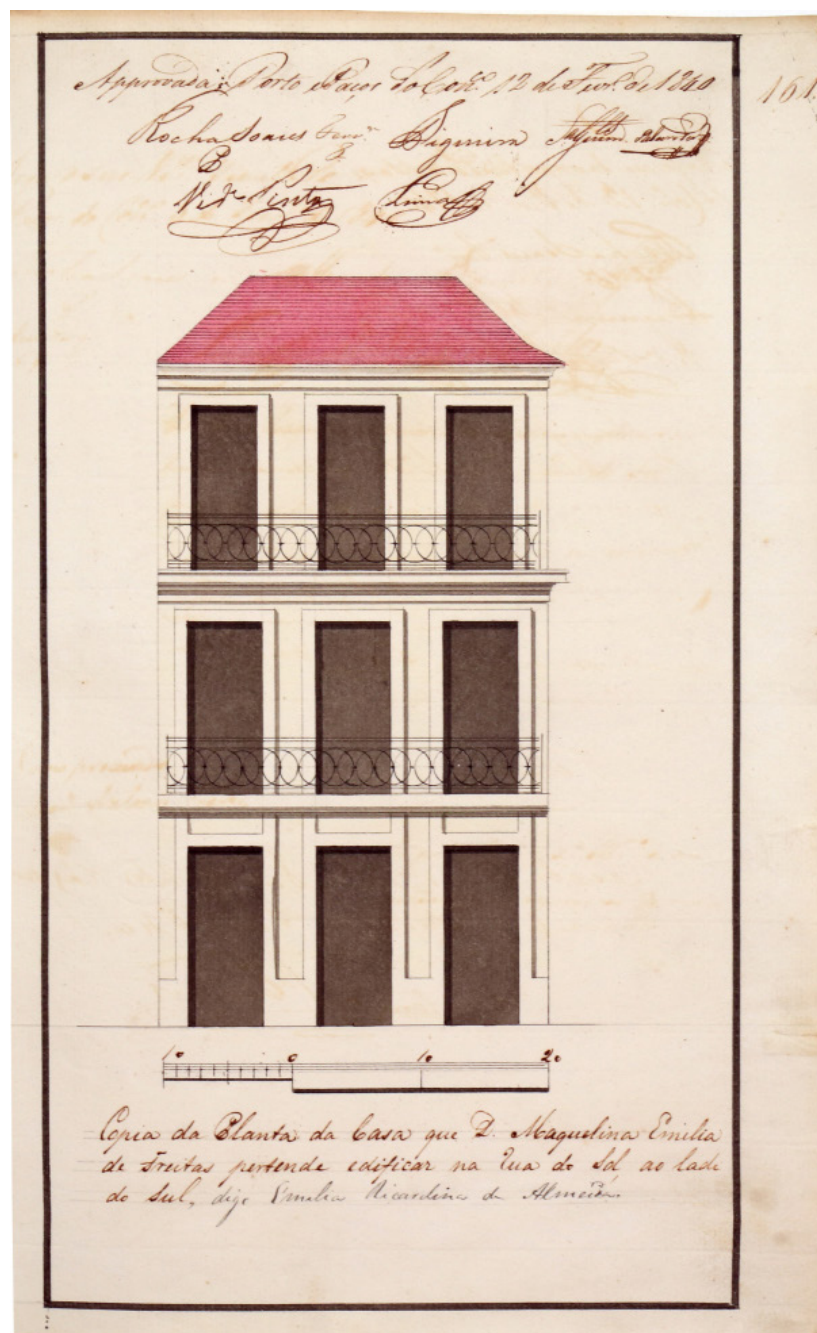
[3] Documental

1. Plantas Históricas da Cidade
2. Planta de Licenciamento do Edifício (1844)



As Muralhas do Porto

Idade Média



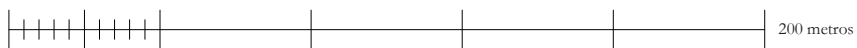
*Cópia da Planta da Casa que D. Maquelina Emilia de Freitas
 pretende edificar na Rua do Sol, ao lado do Sul*

II. Projecto

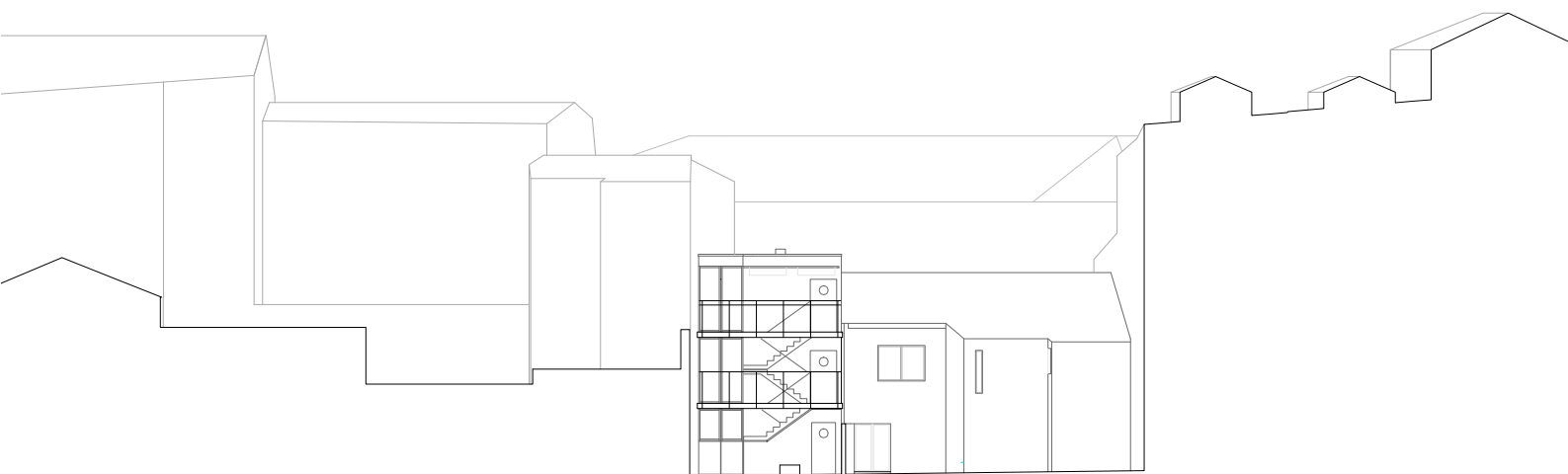
[1] Desenhos

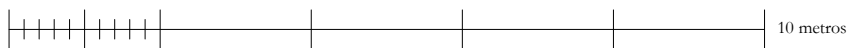
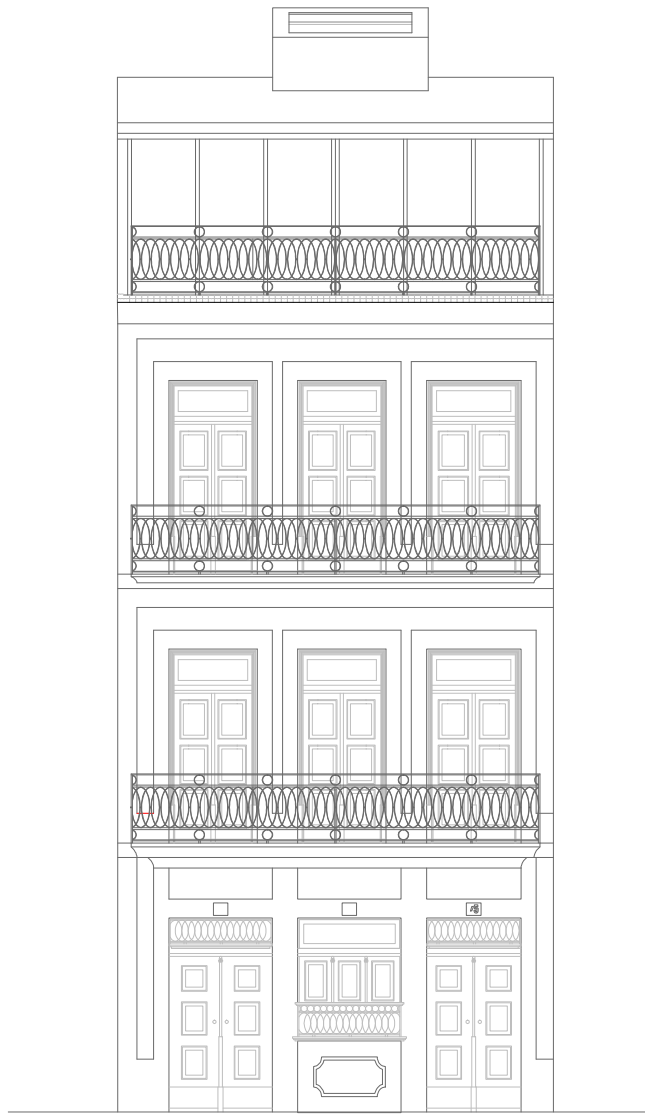
1. Planta de Implantação | 1 : 2000
2. Perfis das Ruas | 1: 500
3. Alçados do Logradouro | 1 : 200
4. Alçados das Casas (Rua do Sol, Rua de S. Luís) | 1 : 100
5. Corte Longitudinal | 1 : 100
6. Plantas | 1: 100
7. Alçados e Cortes de Fachada | 1 : 50

[2] Perspectivas

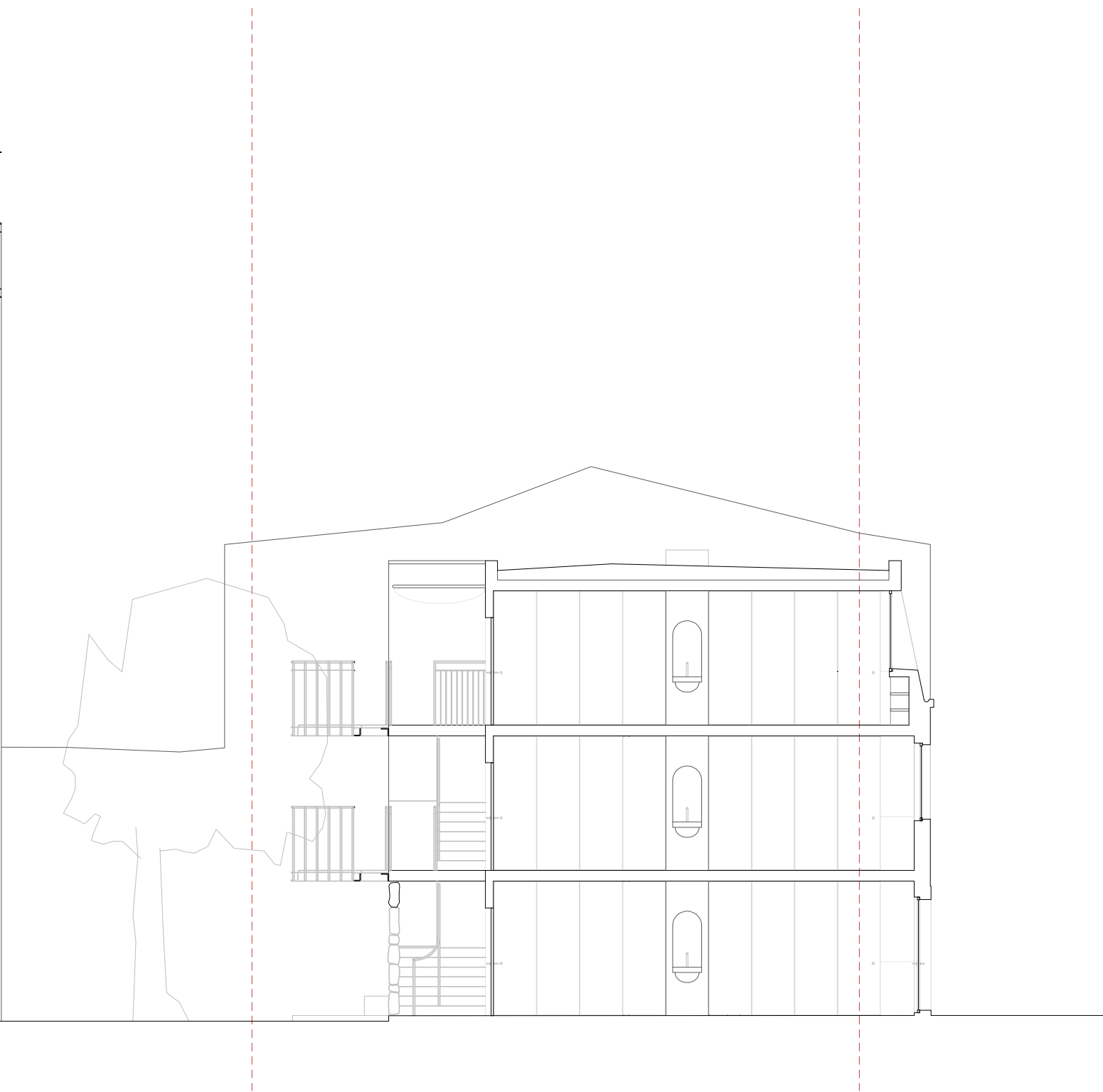




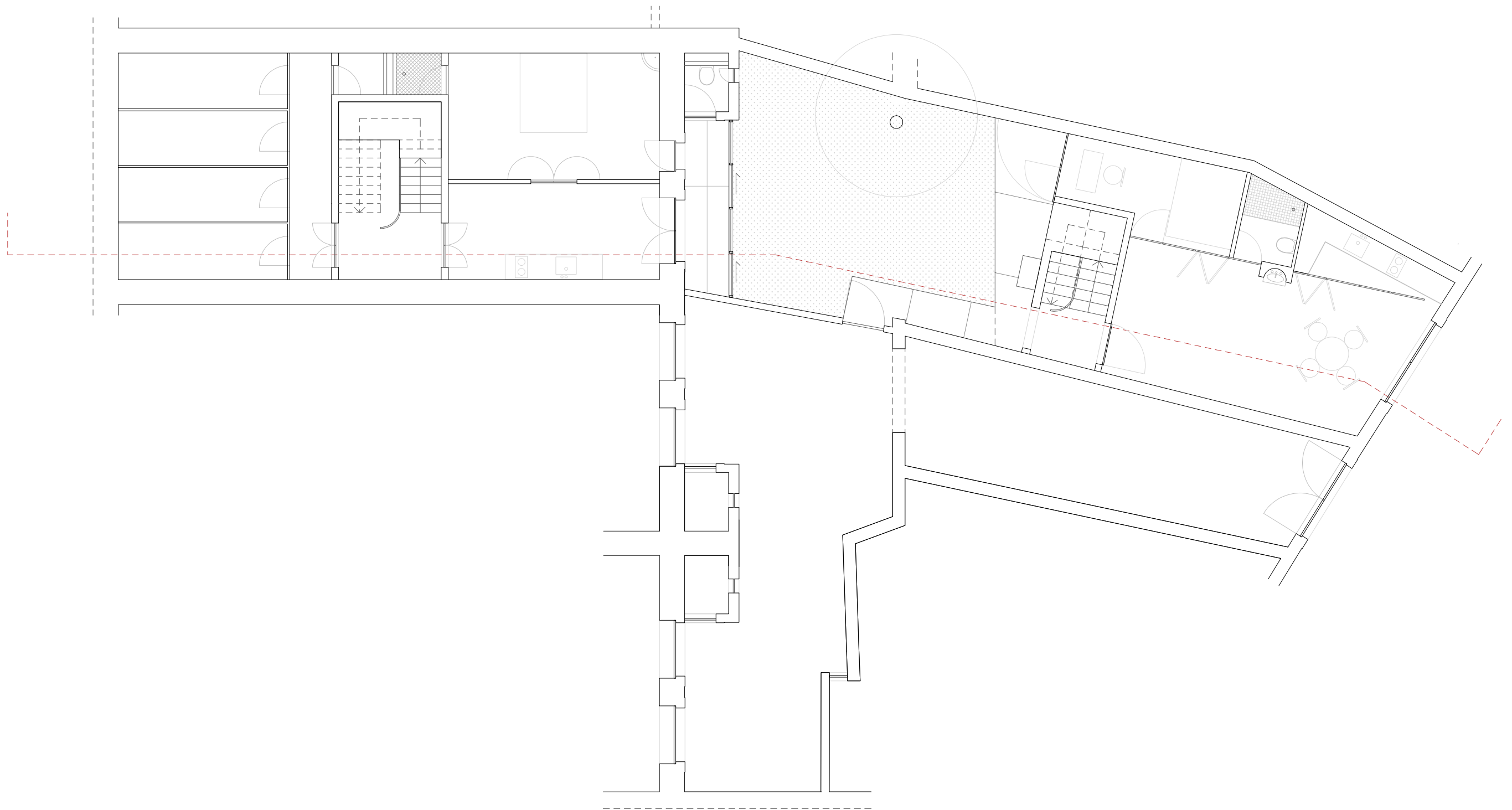








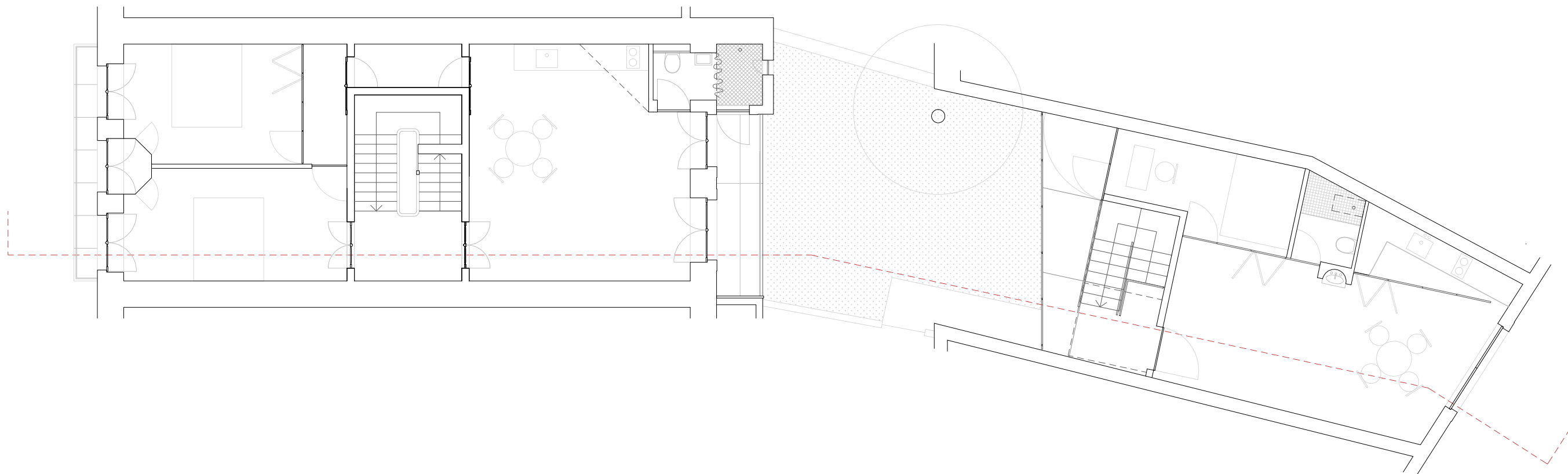
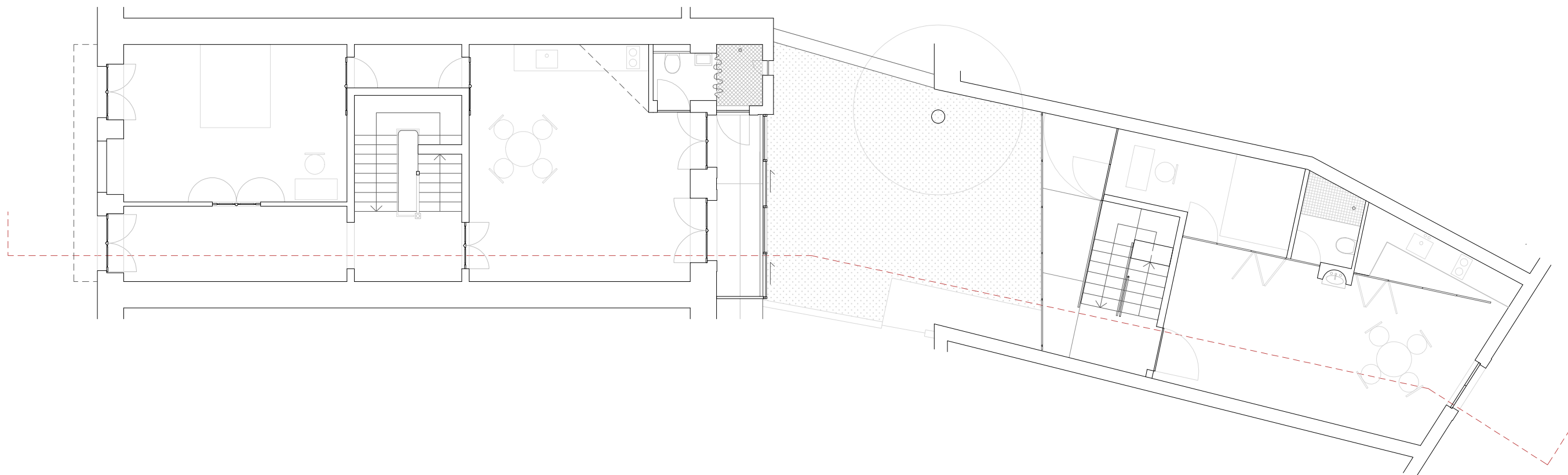
10 metros



Pisos 00

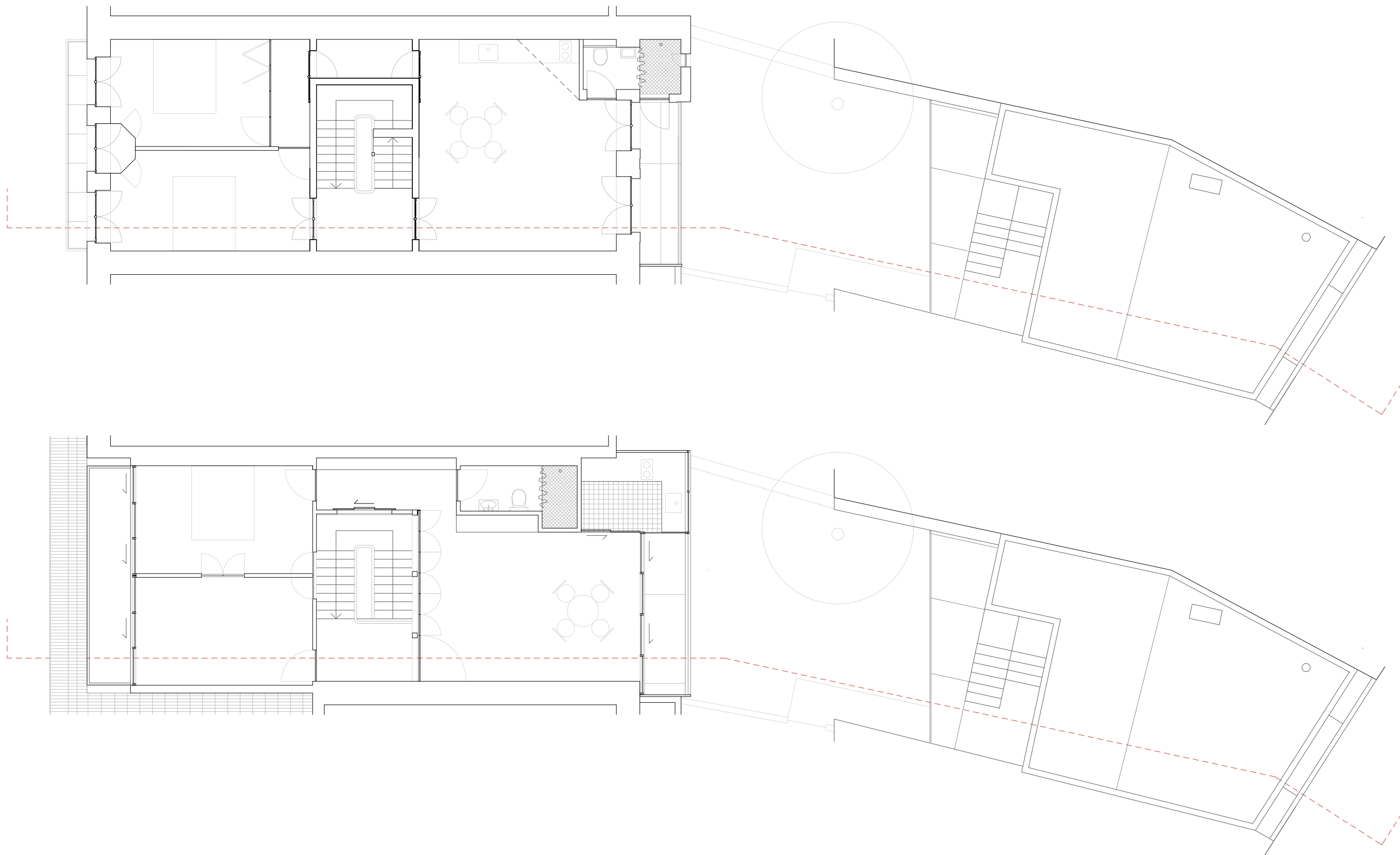
10 metros





Pisos 01 e 02



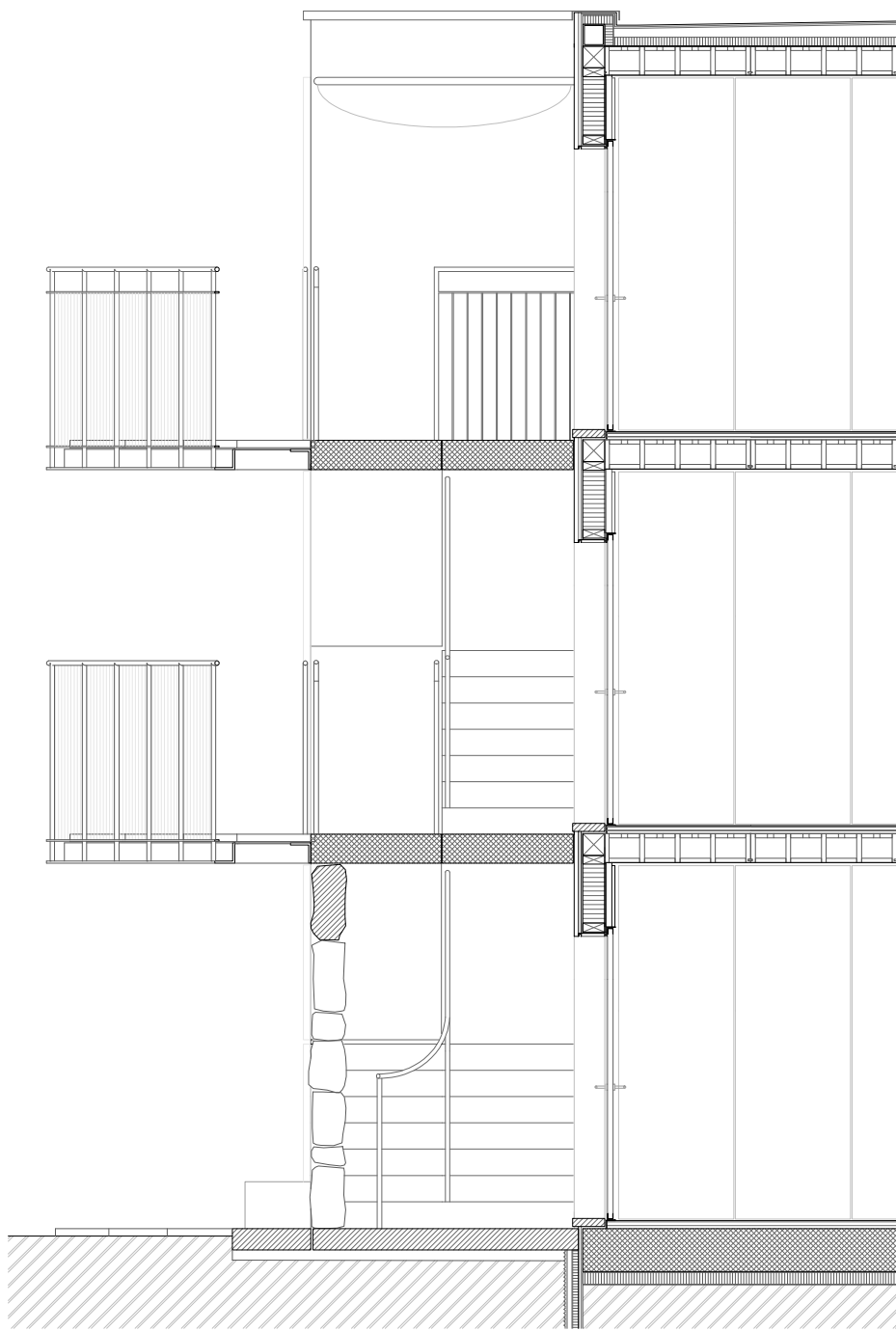
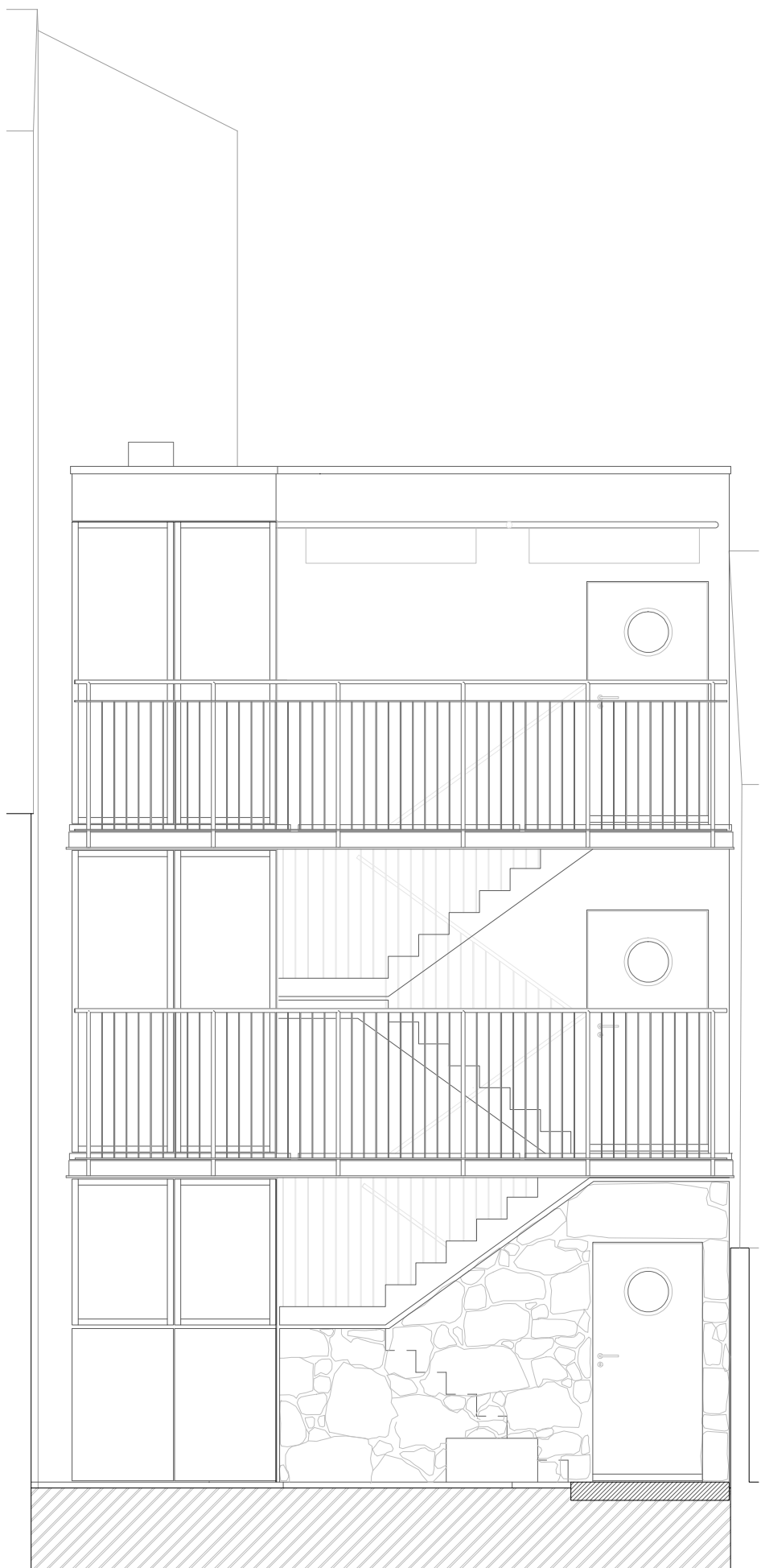


Piso 03 e 04



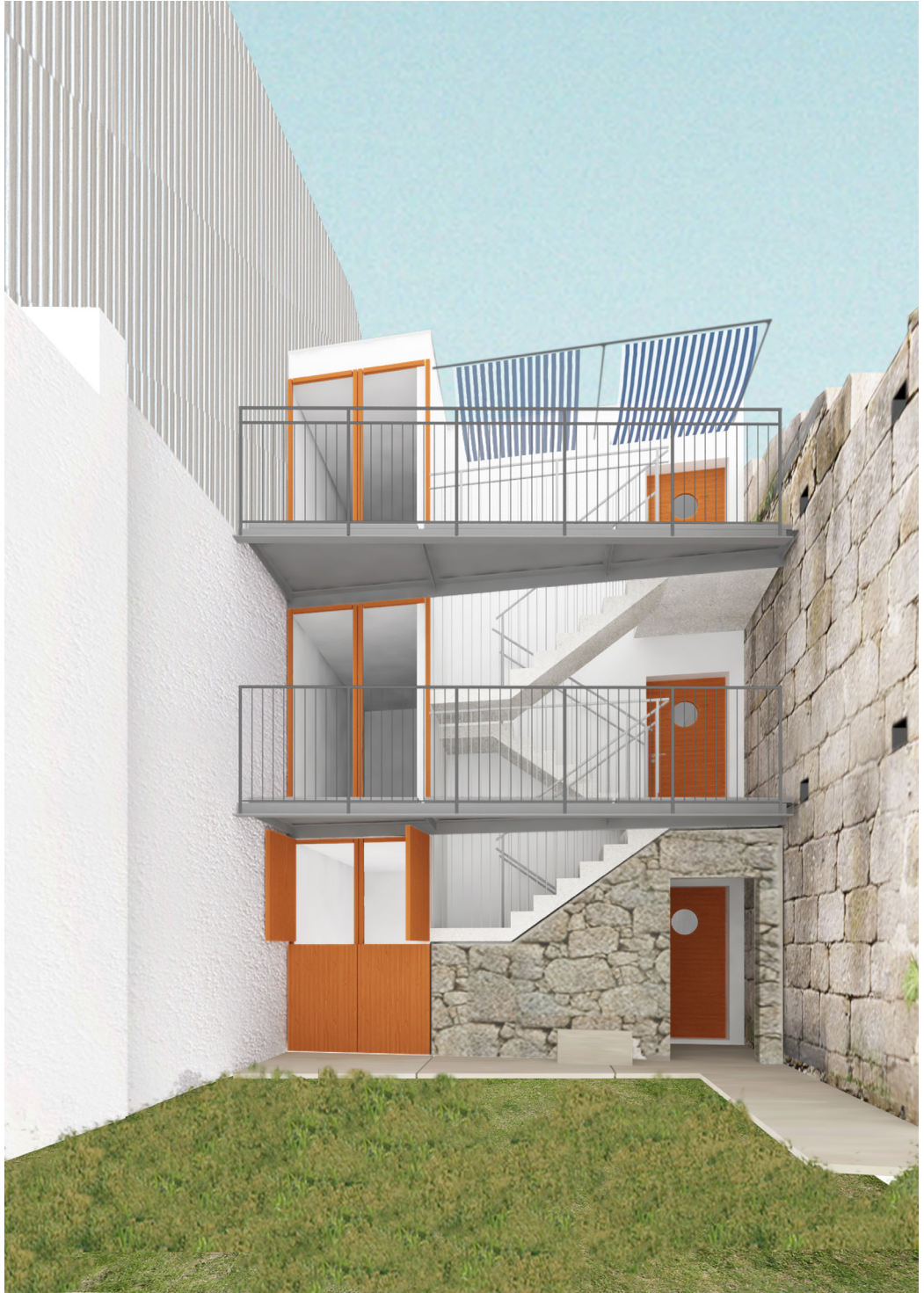


10 metros



10 metros





Fontes das Imagens

- p. 52** PASSOS, Carlos de, *As Muralhas do Porto*, traçado sobre a Planta Topográfica da Cidade de J.C. Lima, 1829, in *Ilustração Portuguesa*, nº 114, 1930
- p. 53** VIDAL, Perry, *Planta da Cidade do Porto*, Off. de Vasques & c^a, Lisboa, 1865, cota CC-261-A da Biblioteca Nacional de Portugal
- p. 55** CLARKE, W. B. *Oporto*, Baldwin & Cradock, Londres, 1833, cota CC-773-V da Biblioteca Nacional de Portugal
- p. 56** TELLES FERREIRA, Augusto Gerardo, *Carta Topographica da Cidade do Porto*, 1892, Arquivo Histórico Municipal do Porto, Casa do Infante
- p. 58** *Cópia da Planta da Casa que D. Maquelina Emilia de Freitas pretende edificar na Rua do Sol, ao lado do Sul*, Aprovação dos Passos do Conselho, 12 de Fevereiro de 1840, Livro 4, Licença nº 161, Arquivo Histórico Municipal do Porto, Casa do Infante

Porto, Setembro de 2017